



中国国家地理
CHINESE NATIONAL GEOGRAPHY
荣誉出品

CHINESE HERITAGE

2018
总第158期

12

RMB30元/HK\$40元

国际标准刊号 ISSN-1672-8971

国内统一刊号 CN11-52v 47/G2

邮发代号 80-253

www.dili360.com

中华遗产

特别策划

中国

乐器

黄钟大吕 琴瑟八音

琵琶胡琴 箏箫笙鼓

聆听 中国的弦内弦外之音



杂志惠
zazhihui.net



0100400879580

ISSN 1672-8971



9 771672 897182

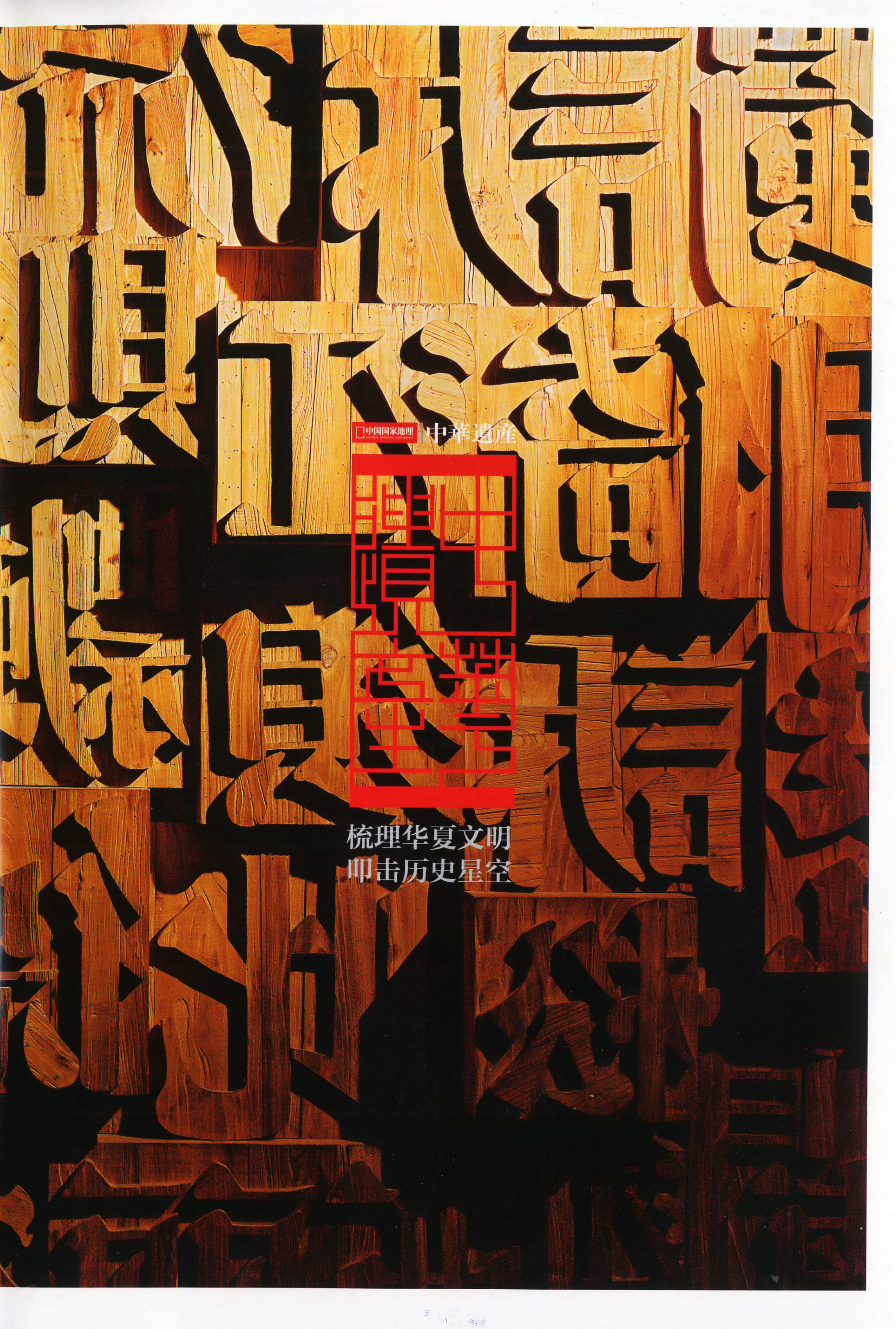
12>

宜茶之水 | 弥勒的多张面孔



中华遗产

再现最美的古典中国



中国国家地理 中華遺產



梳理华夏文明
叩击历史星空



中華遺產

叩击历史星空
梳理华夏文明



联合国教科文组织
支持期刊

《中华遗产》杂志·月刊·每月1日出版

国际标准刊号 / ISSN 1672-8971 国内统一刊号 / CN11-5247 / G2 广告经营许可证 / 京丰工商广字第0051号

编辑出版 / 中华遗产杂志社 社址 / 北京市朝阳区大屯路甲11号 邮编 / 100101

总机 / (010) 64865566 网址 / www.dili360.com 会员热线 / 4006-521-360

主管 / 中国出版传媒股份有限公司 主办 / 中华书局有限公司

协办 / 中华人民共和国住房和城乡建设部·中华人民共和国国家文物局·中国联合国教科文组织全国委员会

支持 / 联合国教科文组织北京代表处

CONSULTANT 顾问

王蒙 田小刚 仇保兴 冯骥才 吕舟 孙华
杜晓帆 张柏 陈志华 周和平 周俭 郑欣淼
单霁翔 章新胜 童明康 谢辰生 谢凝高 蔡武

学术指导 李岩 / 耿莹

总经理 李栓科

EDITORIAL DEPARTMENT 编辑部

主编 / 黄秀芳
内容总监 / 刘睿 资深编辑 / 朱振华
编辑 / 郭婷 黄鑫 周玥 陈伟峰
安洋 马赛屏 张舒羽
美术编辑 / 杨东海 刘扬
图片编辑 / 吴西羽 陈敬哲
地图编辑 / 刘梅
E-mail / ch@cng.com.cn
电话 / (010) 64868508
(010) 64865566 (转) 310-318
传真 / (010) 64868508

ADVERTISING DEPARTMENT 广告代理

北京全景国家地理广告有限公司

总经理 / 高颖

副总经理 / 黄志鹏 陈辉

广告热线 / (010) 64848933 64842007

传真 / (010) 64841815 64842066

CIRCULATION DEPARTMENT 发行服务

北京全景地理书刊发行有限公司

总经理 / 李宁

发行部 / 吴超 盛文武 宋丽娟 王洪武 袁荣荣

国内发行 / 北京报刊发行局

订购处 / 全国各地邮局

邮发代号 / 80-253

国外发行 / 中国国际图书贸易公司

发行热线 / (010) 64849250

传真 / (010) 64841987

会员热线 / 4006-521-360

E-mail / hyb@cng.com.cn

定价 / 中国大陆·人民币30元

港澳台·港币40元

中华遗产·微博订阅号

扫描二维码或搜索微博号“中华遗产”
关注中华遗产杂志微博订阅号



中华遗产·微信订阅号

扫描二维码或搜索微信号“遗产娘”
关注中华遗产杂志微信订阅号



中国国家地理畅读·微信小程序

随时随地畅读《中国国家地理》《博物》
《中华遗产》精彩内容。

微信扫描二维码即可使用



中国国家地理·微信订阅号

扫描二维码或搜索微信号“dili360”，关注
中国国家地理微信订阅号



中国国家地理 ● 手机视频

探索未知世界 寻觅自然奇观

观看方式

安卓手机用户 下载“咪咕视频”客户端：

导航>合作专区>中国国家地理

即可安装中国国家地理手机视频客户端

无限精彩 尽在中国国家地理手机视频

观看节目2元/条 包月15元/月 (不含GPRS流量费)



版权声明 COPYRIGHT ANNOUNCEMENT

本刊发表的文字、图片、地图、光盘等版权归本刊所有，未经本刊书面许可，不得为任何目的、以任何形式或手段复制、翻印、传播及以

任何方式使用。本刊保留一切法律追究的权利。

本刊所载地图为示意图，不作为准确划界依据。

All rights reserved, no part of this publication can be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted for any purpose, in any forms or by any means, Unauthorized copying, reproduction, hiring public performance and broadcasting without the prior written permission of the publishers are prohibited.

特别承诺 / 本刊凡出现印装差错，一律由印厂调换。

制版 / 北京美光制版有限公司 地址 / 北京市经济技术开发区东环北路3号

印刷 / 北京华联印刷有限公司 邮编 / 100176 电话 / (010) 67876655

最中国

最中国

最具中国传统文化意义的符号
《中华遗产》经典之作
《中华遗产》重磅之作

更多**最中国**等您阅读体验



中华遗产
叩击历史星空 梳理华夏文明

会员尊享·网购便捷

①地理商城: <http://store.dili360.com>

②淘宝旗舰店: <http://zhongguoguojiadili.tmall.com>

京东商城、亚马逊商城、当当网

线下商超及部分新华书店均有发售

关注和购买《中华遗产》杂志请扫描右侧二维码,您的关注
是对我们最大的鼓励!



官方微信



官方微博



淘宝旗舰店

特别策划

中国乐器

下若木架，上如弦丝，『乐』字多像一件古老的弦乐器，在铮铮作响。如风吟啸的笙箫加入了，似神明擂动的钟鼓也加入了……上古时代八音共发，缔造出礼乐并重的中国。音乐之『乐』，也是快乐之『乐』，那是一件件异域乐器，伴随胡马而至，交织出华丽新声。数千年长河里，有不变的，如古琴，留雅韵；有剧变的，如琵琶，动心弦，它们都是中国乐器，宫商角徵羽，五音传千年。



40



60

22 公元前五世纪的宫廷雅乐团

撰文 / 镜舟 摄影 / 郝勤建

34 先秦乐器有“八音”

36 贾湖骨笛：一曲来自八千年前的旋律

撰文 / 杨沔

40 古琴：琴之道，人之道

撰文 / 骆文 供图 / 故宫博物院 等

54 敦煌壁画里的乐队

撰文、供图 / 朱晓峰

60 琵琶：千回百转中国路

撰文 / 贾明

74 二胡：化胡而入俗

撰文 / 如姬

八音天籟

胡乐新声

84 箏：俗乐总有新声

撰文 / 沈雁杭

98 箫笛纵横之间

撰文 / 知琪

110 鼓：落入凡间的雷声

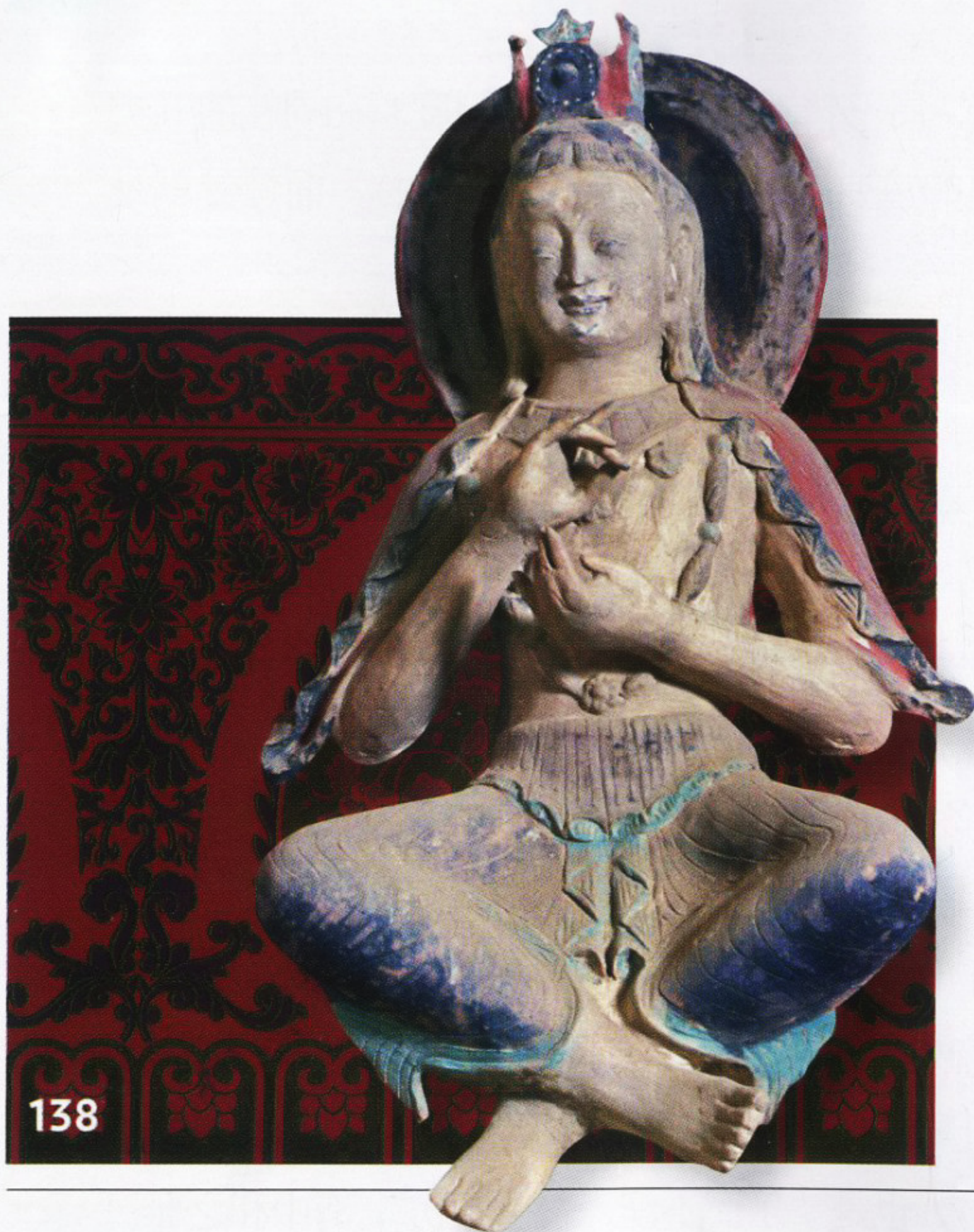
撰文 / 梁石



98



110



138

122 宜茶之水：清灵寒澈是真香

一杯好茶，关键在水，其次才是茶叶、茶具。水中之道，你品出了几分？

撰文 / 李行

138 弥勒的多张面孔

弥勒是菩萨；也是释迦摩尼指定的未来佛；是中国历史上图谋不轨者起事的幌子；也是寺院天王殿正中供奉的笑脸“迎客僧”。

撰文 / 哲扬 张掖

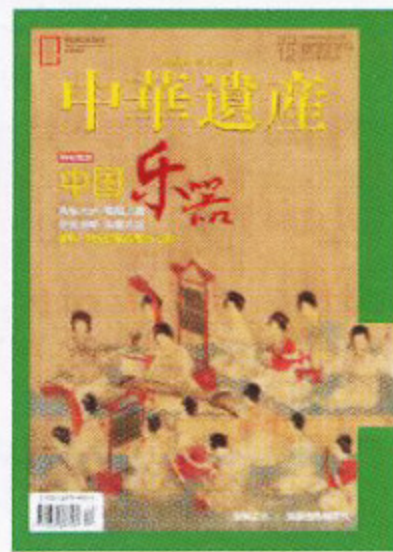
栏目

- 6 卷首语
- 7 月之语
- 8 声音
- 10 微历史

- 14 遗产风景
- 150 诗经里的植物
- 154 读史笔记
- 158 食锦谈

封面故事

金石之声高昂铿锵，丝竹之音悦耳悠扬。封面为美国芝加哥美术馆藏传五代周文矩所绘《合乐图》。庭院中，女乐师们演奏起各式各样的乐器：琵琶、箏、笙、方响……乐音飘飘，达意传情。



古琴之古

撰文 / 黄秀芳

著名古琴家许健先生说：“古琴的价值全在于‘古’。”此话不假。其实古琴原本叫琴，当西洋的钢琴、风琴等来到中国之后，它才改名为古琴。这一改，却是名副其实了。

古琴之古，远不可溯。它的创制者，传说有伏羲、神农、尧、舜。传说也许不可信，但琴确实早已有之。请看在殷商甲骨文中“乐”的样子：𪛗，如丝弦张附在木架上。乃琴、瑟之类的弦乐器。这说明至晚在殷商时期（前17世纪—前11世纪），已有琴或瑟。

在古代乐器中，比琴瑟早的非弦类乐器有很多，打击乐如石磬，吹奏乐如骨笛、陶埙，但古人偏偏选择了以丝为弦的乐器做“乐”，许健先生说，可能是因为弦乐的表现力更强、更反映音乐的水平。

古人的想法如今难以得知了。但琴瑟是西周时重要的乐器，却有据可查。公元前662年，卫国人在楚丘建城，《诗经·定之方中》这样记述道：“树之榛栗，椅桐梓漆，爰伐琴桑。”卫国人在宫殿庙宇旁栽种榛树栗树，因为其果实可供祭祀；种植桐树梓树呢，为了制作琴瑟。特意为制作琴瑟而种树？如此用心，可见其重。

琴瑟因何而重？西周时，为了国家治理有序和谐，周王朝制定了一套礼仪制度。在周礼的五类典礼中，祭祀和宴飨等四类都需要音乐，乐遂成为礼的重要内容，乃至“礼乐”并称。而琴瑟就是礼乐器。

《诗经·小雅·甫田》，为我们再现了周人祭祀时的场景。“琴瑟击鼓，以御田祖”。田地丰收在望，抚琴弹瑟击鼓，以迎接农神的到来。

而《诗经·小雅·鹿鸣》，描写了天子宴请群臣、嘉宾时其乐融融的情景：“呦呦鹿鸣，食野之芩。我有嘉宾，鼓瑟鼓琴。”

从上可见，琴瑟不可或缺。对此，《礼记·曲礼》也有明确规定：“君无故玉不去身，大夫无故不彻县，士无故不彻琴瑟。”

“县”通“悬”字，代表悬挂的钟磬，大夫家必备的礼乐器，无故不能撤掉；士人必弹的琴瑟，不得随意撤去。这都是礼制。一句话，让人看到了琴瑟的地位。

司马迁说，孔子不得志后，便周游列国，采集各国诗歌，将三千多首诗删减、整理成305篇，是为《诗经》。《诗经》分为风、雅、颂三类，其根据就是音乐风格与性质。《史记·孔子世家》说，“三百五篇，孔子皆弦歌之”——都是用琴、瑟伴奏歌咏的。孔子推崇周礼，其选诗标准必然符合礼乐，符合他的信仰，也就是仁、和。即便是表达爱情的《关雎》，也是“乐而不淫，哀而不伤”，有中和之雅。

瑟后来消失了，而琴独存。到了东汉，经学家、琴师桓谭在其《新论·琴道篇》中，把琴推至神圣的地位：“八音之中，惟弦为最，而琴为之首”；“八音广博，琴德最优”。至此，琴完成了道德化的过程，成为君子修身养性之器，经历代千秋而不变。当其他的乐器在历史的渐进中，不断融汇、吸收、发展、变化时，唯有古琴，不失本色，扮演着传承中国文化的角色，不愧为最古老、最中国的乐器。□

十二月令

节气

大雪

天愈冷，雪益盛
做腌肉、腊肉的日子
赏雪景、进补

冬至

二十四节气中最早测定出的节气
『数九』的第一天
民间走亲访友、贺冬拜冬
拜师祭孔
吃饺子

是月诗

天时人事日相催
冬至阳生春又来
刺绣五纹添弱线
吹葭六琯动飞灰
岸容待腊将舒柳
山意冲寒欲放梅
云物不殊乡国异
教儿且覆掌中杯

《小至》

唐·杜甫



龚贤（1618-1689年）
明末清初画家，“金陵八大家”
之一，作品不拘古法，被后人
奉为一代独创主义大师。

是下雪了吧？金陵（南京）山间
人迹难觅，举目四望，唯有一片
玉色。画家龚贤以积墨的笔法处
理天空与水面，枯木、矶岸、茅
屋、孤帆则勾线留白。以水墨表
现雪景的作品素来颇少，龚贤此
作令人观之顿生寒彻萧瑟之感。
幸好，『天时人事日相催，冬至
阳生春又来』，待冬至一过，阳
气日长，放梅舒柳的那一天就不
远了。

《龚野遗墨迹·十二月令山水图册之十二》

美国大都会艺术博物馆藏

中国佛教造像先兴于南方长江流域，后盛于北方。

—— 日前，“2018·中国上海·佛教美术源流国际研讨会”在华东师范大学举行。华东师范大学教授阮荣春发言称，中国佛像的产生兴起，不仅存在于北方丝绸之路上。近几十年，长江流域发现大量三世纪前后的佛教造像，表明中国佛教造像先兴于南方，后盛于北方。且在公元三世纪前后，有一条从中印度经长江流域到日本的佛教文化传播线。

四川地区早期佛教造像不断被出土发现，其中数量最多的是摇钱树佛像。图为绵阳博物馆藏东汉摇钱树局部。据学者研究，绵阳摇钱树造像部分已受印度犍陀罗造像的影响，表明佛教造像由印度传入四川及长江流域。
供图/视觉中国



绘画艺术在西汉从初步发展趋于成熟。

—— 学界通常将魏晋南北朝视为绘画艺术自觉和成熟的时期，但此前绘画的面貌如何？日前，中央美术学院人文学院教授郑岩从美术史的角度解读西安地区西汉墓出土壁画，认为与先秦时期所见各种神秘、抽象的器物装饰纹样不同，汉代墓葬壁画绘画艺术可以更直观地塑造形象，表现场景，更具有叙事性。仅就绘画史内部的脉络来说，我们可以借此观察绘画的艺术语言从初步发展到趋于成熟的具体过程。

应该建立中国的文物执法警察。
—— 近日，“全球视野的文化遗产国际论坛”在上海交通大学召开，聚焦文化遗产的保护与传承。全国人大教科文卫委员会副主任杨志今表示，应该建立中国的文物执法警察。中国土地广阔，田野文物数量巨大，各地文物部门疲于奔命应付。专门的文物执法警察队伍，对于文物保护会发挥很好的作用。

延安芦山峁遗址或是中国最早的宫城雏形。

—— 陕西延安的芦山峁遗址地处河套和关中两片文化区之间。陕西省考古研究院院长孙周勇介绍称，该遗址是夏代建立之前黄土高原南端最重要的发现，已具备早期王国都邑条件，代表了夏王国之外的一支势力。遗址核心区的多座人工台基和规整院落，似可被视为中国最早的宫城雏形。



图为芦山峁遗址航拍图，可见多座大型建筑台基。供图/视觉中国

民间兴修族谱，可发挥整合基层组织系统的作用。

—— 近年来全国各地民间兴起修族谱、修祠堂的风气。近日，上海社科院国际问题研究所所长王健在一研讨会上指出，中国过去的基层社会主要靠宗族关系维系，修族谱可以发挥整合基层组织系统的作用。同时，族谱留存有大量当代家族史信息，且是一套区别于官方叙述的档案，是难得的史料。

北方游牧民族南下或与气候并无关系。

—— 北方游牧民族南下之因，气候变化说最为人所知。近日，学者韩健夫撰文：游牧民族扩张原因或永不能得到真正答案，但不同学科的研究，带来新的认识突破。如自然地理学家陈发虎的西风模式说：西风环流引起蒙古地区降水变化和干湿状况。这直接颠覆了恶劣气候导致游牧民族扩张之说。

明中期后政令松疲是江南兴建园林的前提。

—— 近期，康格温著《〈园冶〉与时尚》出版。书中分析了江南地区在明中叶兴起筑园风尚的缘由。康格温认为，明代中叶以后，政令松疲，以及经济富裕与社会风气使然，兴筑园林蔚为一时之风尚。为了同时享有山林之胜与市井之便，有能力兴筑园林的文人与商人们，更兴起了叠山理水于城市之中的潮流。

历史的作用在于“过去的经验”，而不是对未来的预测。

—— 上海市第十四届哲学社会科学优秀成果奖日前揭晓，华东师范大学王家范教授等四人获得学术贡献奖。接受记者采访时，谈到历史的功用，王家范认为历史的作用在于“过去的经验”，而不是对未来的预测。反对用历史去帮助规划将来，历史学不是预测学。

让工业遗产老铁路为乡村重新开动。

—— 如何让被废弃的工业遗产重新融入城市空间，边保护边利用，是工业遗产研究者和城市规划者共同的课题。山东建筑大学建筑城规学院慕启鹏近日撰文，认为铁路工业遗产特殊，线路遍布全国，能带动经济建设的方方面面，包括农业。铁路遗产保护与再利用可以成为乡村振兴的基础和重要支撑。

考古文物的重大发现，在于改变对于历史时期或文化的看法。

—— 近日，清华大学藏战国竹简再次公布新成果：发现失传的古文《尚书》一篇。著名历史学家李学勤表示：“一个考古文物上的重大发现，不在于发现了什么金银玉器，而在于这个发现能够改变我们对于一个历史时期或者一个民族、一个地区历史文化的看法……而任何一门学问，最后总要回归社会。”

鬼蜮的伎俩

撰文、供图 / 盛文强



以怪为食

怪物难缠，却也有除怪的克星。在《山海经》中有一个域民国，其国人常常以箭射“蜮”怪当做食物。上图为清刻本《山海经绘图广注》中的射域图，其所射之怪像狐，历史中“含沙射影”的蜮，还曾经被想象成龟鳖、黄蛇、飞蝉、三脚蟾等版本。

古时山深林密，登山涉水之际，多有毒虫猛兽害人性命。“蜮”便是一种令人生畏的水怪，它生长在南方的山溪中，口中能射出毒沙，只要这毒沙碰到人的影子，轻则生疮，重则致死。“含沙射影”一词即由此而来。

蜮怪异的行为，引得古人争相传传说，它的样子如何呢？《诗经·小雅·何人斯》云：“为鬼为蜮，则不可得”，意为鬼模怪样的蜮，面目不可预测。按西晋人张华的《博物志》记载，“江南山溪中，水上弓虫，甲类也，长一二寸，口中有弩形”，与龟鳖相像。东晋葛洪撰写的《抱朴子》，却认为，蜮是形状像蝉的飞虫：“吴楚之野有短狐，一名蜮，一名射工，一名射影，其实水虫也，状如鸣蜩，状似三合杯，有翼能飞，无目而利耳……”蜮的形貌不一，但他们认为其毒沙射人的特征几乎是一致的。

人们还对怪虫的来历做出了揣测，古史书《竹书纪年》里提到蜮的来历：“周惠王二年，王子颓乱，王出居郑，郑人入王府多取玉，玉化为蜮射人。”按此说法，蜮是玉石所化。西汉《洪范五行传》又说：蜮“生于南越，南越妇人多淫，故其地多蜮，淫女祸乱之气所生也。”因而是淫邪之气所化，这其中已经开始暗含某种道德评判。

在古籍中，关于蜮的记载不绝于书，但在现实中，蜮却难觅踪迹。不存在的怪物，为什么会令人“刻骨铭心”？

《楚辞·大招》吟诵着“魂兮无南，蜮伤躬只”，感叹着古老的南方，充斥毒蛇猛兽，还有暗箭伤人的蜮，防不胜防。南方瘴疠之地，像蜮这般的害人虫本不在少数。

古人认为气类相感，人的影子亦是人体的一部分，甚至是魂魄凝聚在其中，所以格外关心自己的影子。“含沙射影”而致病，也是这么来的。与蜮相似的，还有几种怪物，宋代训诂书《埤雅》中记载了怪虫蜮蝮（qí ú sōu），“遗溺中影，则疾人”，撒尿在人影处，人身相应的部位即生疮。东晋《南中志》中又有鬼弹，“恶物作声，不见其形，中人则青烂”，无形无质，更是近乎鬼魅般的存在。



来自水中的危险

传说中有种长相怪异的甲虫，专门躲在河岸湖滨，瞄准路人的影子喷出毒沙，被射中的人就会生疮发病，行路客都惧怕它，可对这种暗箭伤人的方式，又防不胜防，就此留下了“含沙射影”的成语。在今人看来，这是一种莫名其妙的恐惧，但却不能不佩服古人的想象力。

绘画 / 彭斯

其实这些怪虫的存在，本身就是一种影射。影射的是人心的恐惧，还有战胜恐惧的种种努力。

葛洪在《抱朴子》中开出了一个旅行必备的药方：用等量的雄黄和大蒜在一起捣碎，外出时带鸡蛋大小的一丸，被蜮射中生疮之际，就用该药涂抹疮口，即可痊愈。此外葛洪还提供了一个方法，蜮在冬天蛰伏，可在大雪天寻找，“此虫所在，其雪不积留，气起如灼蒸”，掘地挖出来，阴干后研成粉末随身携带，夏天出行就不会被蜮伤害。

明人记述，南方人在渡河之前，“先以瓦石投水中，令水浊，然后入”，这样自己的影子就会涣散不清，蜮就无从下口了。这些都是比较消极的防范方法。

想不到的是，像蜮这样阴毒的水怪，却有人以此为食。《山海经·大荒南经》中有个蜮民国：“有蜮山者，有蜮民之国，桑姓，食黍，射蜮是食。”这真是个神奇的国度，国人姓桑，还射杀蜮作食

物，在传世的《山海经》图本中，蜮民的形貌是弯弓射箭的猎手，蜮成为他们口中的美食。他们所射之蜮，出现了兽形和鳖形两种不同版本。

蜮民国对付蜮，不仅可以用箭射，还有很多克制的方法。《周礼》中有一个官职叫做“壶涿氏”，其主要工作就是“掌除水虫，以炮土之鼓驱之，以焚石投之”。壶涿氏所除的水虫就是蜮。这里指出了两种方法，一种方法是敲打瓦制的鼓来驱逐，另一种方法是用烧烫的石头投掷，可把蜮烫死。李时珍《本草纲目》中的药方与之略同。另外，还有生物灭虫法，宋代训诂书《埤雅》认为蜮最怕鹅——鹅能食之、鹅飞则蜮沉。

这些方法看上去无懈可击，针对想象中的动物，看不见的威胁，人们使出浑身解数，甚至将其发展为一种令人信服的学说，这是古人塑造神秘动物的一种常用逻辑。□



上图分别为首都博物馆“大辽五京”展上的水晶骨朵（摄影/安洋）以及内蒙古赤峰博物馆藏的辽墓壁画（摄影/刘朔/FOTOE），画面上可看到契丹人手执长柄骨朵的情景。

与花无关，却叫“骨朵”

撰文 / 朋朋 张琰敏

首都博物馆正在举办的“大辽五京”展上，有一件名叫“骨朵”的器物。它呈五边多面体，宽5.7厘米、高5厘米，表面经过抛光，中间有个直径1.3厘米的小孔，若插上细长的器柄，形状很像个巨型棒棒糖。这是做什么用的呢？

这件水晶骨朵出土于赤峰市克什克腾旗二八地辽墓。从目前见到的情况来看，骨朵大致可分作三类：一是蒺藜形骨朵，器首有放射状的锋刃或乳丁；二是蒜头形骨朵，器首呈蒜头或瓜棱状；三是沙袋形骨朵，器首为扁圆形。后两种都是蒺藜形骨朵的变体。

蒺藜形骨朵是一种锤击类兵器，大多为金属材质，以放射状的锋刃来增强杀伤力。虽然看起来与锤有些相似，但骨朵的头小柄长，头的重量远远小于锤头。根据《辽史·兵卫志》的记载，这是每个契丹士兵都需要自备的武器。除此之外，党项族士兵甚至元代的禁卫军也会使用骨朵。

沙袋形骨朵还是一种刑具。《辽史·刑法志》记载，辽初设“铁骨朵之法”，刑具以熟铁八片虚合，以三尺长柳木作柄。一旦犯了盗窃等罪，就会处以铁骨朵之刑，受刑五到七下。在辽宁鞍山白家堡子莺峰辽墓的画像石柱上，就能看到一人手持骨朵击打跪坐奴仆的画面，用力之猛，连器柄都给打折了。

当骨朵的器首由大变小，具有杀伤力的狼牙锯齿消失，制作材料也从金属变为水晶或玛瑙时，它就不再是攻击性武器，而是完成了从实用性到礼仪性的转变，成为权力与权势的象征。这就是骨朵的第三种用途——卤簿仪仗类器具，也叫“金瓜”。

《金史·仪卫志》记载，金代仪仗队有“弩手二百人、军使五人，控鹤二百人、首领四人，……各执金镀银蒜瓣骨朵”。这时期的骨朵功能趋于形式化，大多用作军队仪仗，文官多持沙袋形骨朵，武官则多执蒜头形骨朵。中原地区情况类似，河南禹州白沙宋墓的前室墓门两侧，就绘有持骨朵的侍卫形象。到了明朝，骨朵更是成为了专门的礼仪器具，击打功能完全消失。清代中晚期时，骨朵退出历史舞台。

关于“骨朵”之名的由来，目前尚无定论。最早的文献记载出自北宋“红杏尚书”宋祁所著的《宋景文笔记》，认为是从“胍肫（guā zhūn，或胍朐）”（意为大腹）讹传而来。我们大抵可以确信的是，“骨朵”一词应当是少数民族语词，且很可能是匈奴语词的音译词。□

一代名相一生中最无奈的时刻，竟然是……

皇家的贿赂

撰文/莫大

“此酒极佳，你且拿一坛回家去，与妻儿共享吧！”说话的，是宋真宗赵恒。在他对面跪倒谢恩的，是当时的宰相王旦。王旦是宋真宗即位后素来倚仗的大臣，参与皇家宴会并获赐御酒，并不稀奇。

酒宴结束，王旦回到相府，取过御酒，心里吃了一惊：怎么如此沉重！轻轻摇晃，也感觉不到酒液的流动，反而发出些乒乒乓乓的碰撞声来。再一回想赐酒时的情形：以往官家赐宴赐酒，从未如此殷勤叮咛，还特意吩咐我回家与妻儿共享。难道酒坛里面并不是御酒？百思不得其解的王旦，决定打开酒坛。关上房门，除去御封，一看，酒坛中全是珠宝！王旦吃惊得瞠目结舌。

宋真宗赏赐王旦，出手如此阔绰，形式又如此隐秘。究竟是为了什么？难道只是为了犒劳王旦的勤勉？毕竟是官场老手，细细推想近来发生的事情，王旦心中有了结论：看来官家这坛“酒”，是为了让我不反对那件事。

不久之前，在寇准的运筹帷幄之下，宋与辽之间签订下“澶渊之盟”。两国盟好，海内晏然，宋真宗也因此十分得意。但寇准的政敌王钦若却不这么认为：“这是《春秋》里诸侯都以之为耻的城下之盟啊！哪里算什么功劳！”听得多了，宋真宗的心也动摇起来。怎样雪耻？王钦若曰：“封禅。”先造神、造祥瑞，然后登泰山封禅，就可以显示国力、威震四海了。

宋真宗思考良久。封禅虽好，但难免朝廷中会有反对的声音。尤其是宰相王旦一向老成持重，重视民生，恐怕很难答应一场劳民伤财的封禅大典。果然，几次关于封禅的暗示，都被王旦拒绝了。怎样说服王旦？这一坛珠宝，成了宋真宗的秘密武器。以御酒为名义赠送的珠宝，王旦不得不收，可一旦收了珠宝，也就相当于接受了来自皇家的贿赂，又如何能坚持自己的原则呢？面对珠宝，王旦一声长叹。噤声，成了他唯一的选择。

连宰相都不反对封禅，朝中还有谁敢反对？大中祥符元年（1008年）十月，一支浩浩荡荡的队伍从汴京启程，前往东岳泰山封禅。身居天书仪仗使、封禅大礼使的王旦，一脸落寞地裹挟在如潮的人群中，无奈前行。封禅之旅结束，宋真宗满心欢喜，以为自己真的靠着封禅，洗脱了耻辱。但这场声势浩大的封禅，耗费了大量的钱财，为日后北宋国库的财政危机埋下了隐患。而为封禅制造祥瑞的做法更是为后人所不齿。至于王旦，每每想到那坛不得不收的“御酒”和那场不得不参与的闹剧，都禁不住惭愧与懊悔。□



王旦

字/子明

籍贯/大名莘县（今山东莘县）

生卒年/957年~1017年

谥号/文正

宋真宗 的东封西祀

1008年正月

— 宋真宗称“天书”降临承天门，改元“大中祥符”

1008年六月

— 王钦若赴泰山筹备封禅，称“醴泉出，苍龙现”

1008年十月

— 宋真宗封禅，在泰山祭天、社首山祭地、曲阜祭孔

1011年二月

— 宋真宗西行临汾祀后土



世界遗产地

摩洛哥·马拉喀什的阿拉伯人聚居区

中世纪的回音

摄影/周剑生

马拉喀什城初建于公元1071-1072年。在很长一段时间里，它一直是摩洛哥王朝的首都、伊斯兰文化和学术中心以及撒哈拉沙漠商队的北部贸易基地，影响力波及整个西方穆斯林世界。如今的马拉喀什是摩洛哥四大皇城之一，也是西北非保存最好的历史古城之一。城内的库图比亚清真寺、巴伊亚王宫、本·优素福神学院及萨阿德王朝陵园等遗迹，共同见证了这片“神域”的辉煌时代。1985年，联合国教科文组织将其列入《世界遗产名录》。



地理位置

位于摩洛哥西南部阿特拉斯山脚下，分阿拉伯人聚居的旧城和现代化新城。与卡萨布兰卡、日内瓦、伦敦、马德里、巴黎等城市通车通航。属半干旱气候，冬季温暖潮湿，夏季炎热干燥。

入选理由



- 拥有令人印象深刻的建筑和艺术作品，每一个都是独立的杰作，被公认为具有杰出的普世价值。
- 马拉喀什是阿尔穆拉比特王朝的首都，对该王朝在中世纪的城市发展有重要的影响。马林王朝的首府非斯和非斯的阿拉伯人聚居区，原本是马拉喀什的周边城市，也在1981年列入《世界遗产名录》，即是以马拉喀什早期的城市为模型规划建设的。
- 摩洛哥王国的名称其实就来源于马拉喀什。马拉喀什也是西地中海主要伊斯兰首都的完整典范。
- 传统居住区往往会因人口结构的变化而变得脆弱，马拉喀什的阿拉伯聚居区占地700公顷，历史悠久，是杰出的城市生活范例。

900年前的城门

图中这座有着繁密雕花的建筑，为马拉喀什19座城门中的阿格诺门，建造于12世纪阿尔穆瓦希德王朝时期，是通往皇家宫殿的入口。马拉喀什在阿拉伯语中意为“红色的”，因城墙皆以赭红色岩石砌就故名。在阿格诺门的两侧，至今可见旧城斑驳而苍老的红色石墙。



马拉喀什的一千年

11世纪初

阿尔穆拉比特王朝的开创者阿布·贝克尔·伊本·奥马尔，决定在坦西夫特河附近的平原上建立新的都城，并最终将位置选定在两个争相营建新都的部落的中间地带。

1070年5月

新都马拉喀什开工营建，最终由阿布·贝克尔的继任者尤素福·伊本·塔什芬建成。

1184年—1199年

阿尔穆瓦希德王朝第三任苏丹雅库布·曼苏尔执政，马拉喀什经历了最辉煌的时期，库图比亚清真寺开始营建。

1660年之后

阿拉维王朝定都非斯，后一度迁都梅克内斯和马拉喀什。1912年摩洛哥沦为法国的保护国，迁都拉巴特。如今摩洛哥国王穆罕默德六世是阿拉维王朝的第22位君主。



苏丹陵园

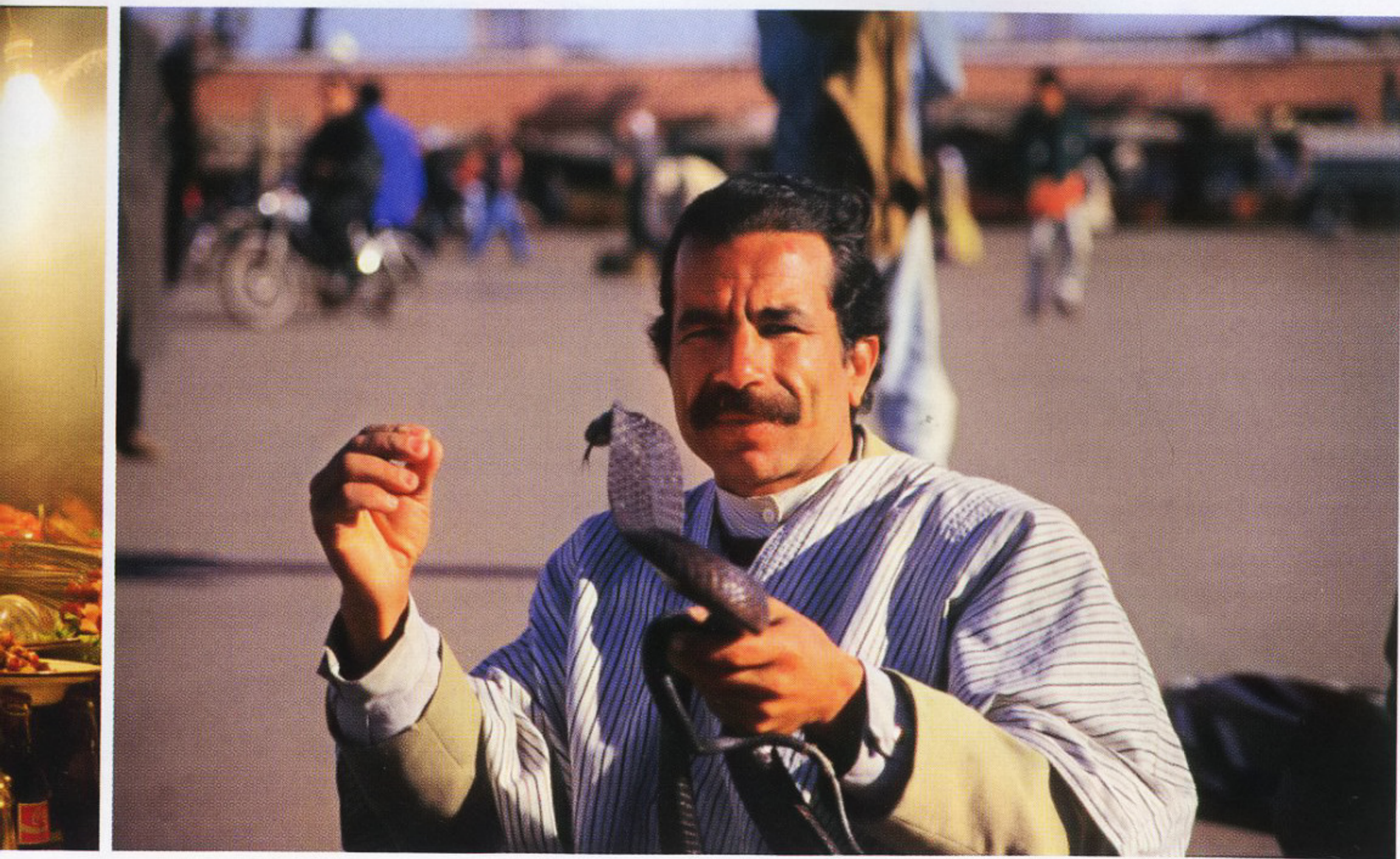
上图为1557年建造的萨阿德王朝苏丹艾哈迈德·曼苏尔家族陵墓。一百多年后，王朝的颠覆者们在侵占马拉喀什时，将曼苏尔的巴迪皇宫搜刮一空，却对其家族墓地手下留情，只封闭了绝大部分入口，并未毁弃。1917年，此陵园被法国人发现，经修复后对外开放。陵区主体由三个房间构成，安葬着66名萨阿德王族成员。据说当年摩洛哥曾以蔗糖为交换，从意大利获取大理石，充当修建王宫和王陵的材料。





散发香味的制高点

图中至高点的所在地——库图比亚清真寺，是12世纪晚期阿尔穆瓦希德王朝苏丹雅库布·曼苏尔为纪念击败西班牙人而建，其宣礼塔是世界上最著名的三个宣礼塔中最古老、保存最完整的一个。石制塔身剖面呈方形，高60多米，分上下五层，每层朝四面开设窗洞，塔身以壁画、浮雕、马赛克做装饰，塔顶有三个大小金球，代表天界、地界和精神世界。据说建塔时在泥浆中加入了海量的名贵香料，使其散发出馥郁的芳香，故有“香塔”之称。



误入天方夜谭

库图比亚清真寺宣礼塔下，有摩洛哥最大的传统市场——马拉喀什的贾马夫纳广场。它建造于12世纪，曾经是公开处决叛逆者的场所，现如今时移世易，一到午后，这里便会成为杂耍艺人、音乐家、舞蛇人、占星师、说书者的自由舞台（见左图），仿佛回到了《天方夜谭》里声色欢愉的中世纪城镇。到了晚上，贾马夫纳广场又变成露天餐厅，食客熙来攘往，共享不眠之夜。2003年10月，贾马夫纳广场的游艺活动被评定为“人类无形文化遗产”。





苏丹的“灯塔”

图中左侧的建筑被称为“minzah”，即“灯塔”。它并不高大，简约的外观甚至有点像四面围墙的亭子，但这其实是苏丹的居所。由12世纪阿尔穆瓦希德王朝第一任苏丹阿卜杜勒·穆明所建，由16世纪萨阿德王朝扩建，几百年来，苏丹及其家人偶尔会来此居住。“灯塔”前方的人工湖长约200米，宽约150米，湖面下设有复杂的地下暗渠系统，从马拉喀什30公里外的北非最高山脉——阿特拉斯山引来泉水，灌溉四周的棕榈树、橄榄树和果树。

这是一场唐代宫廷小型燕乐的复原表演，其中能看到许多早已失传的唐代乐器的身影，修长的十三弦箏，美丽的曲项琵琶，音色多姿的五弦琵琶，清脆的方响，古朴的横笛……在画面中无声地弹奏着千年前的古调。唐代礼乐复原组，通过传世古谱进行复原，让唐代燕乐的风貌重新回归。

摄影 / 王凯



特别策划

中国乐器

下若木架，上如弦丝，
「乐」字多像一件古老的弦乐器，
在铮铮作响。如风吟啸的笙箫加入
入了，似神明擂动的钟鼓也加入
了……上古时代八音共发，缔造出
礼乐并重的中国。音乐之「乐」，
也是快乐之「乐」，那是一件件异
域乐器，伴随胡马而至，交织出华
丽新声。数千年长河里，有不变
的，如古琴，留雅韵；有剧变的，
如琵琶，动心弦，它们都是中国乐
器，宫商角徵羽，五音传千年。





公元前五世纪的 宫廷雅乐团

撰文 / 镜舟 摄影 / 郝勤建

先秦时代的宫廷雅乐团究竟是什么样，有哪些乐器？曾侯乙墓的发现，开启了沉睡2400多年的地下乐宫之门，一支大型宫廷雅乐团的全貌，从此重现世间。

周公制礼作乐

《礼记·明堂位》载：“武王崩，成王幼弱，周公践天子之位以治天下。六年，朝诸侯于明堂，制礼作乐，颁度量。”公元前11世纪，周武王姬发在牧野之战中打败商纣王，建立了西周王朝。武王去世、成王即位后，辅政的周公旦先后平定了殷商遗民的叛乱，把统治势力扩张到了东部沿海，并且在洛阳建起陪都。可谓天下太平，四海归心。而在辅政的第六年，周公旦又颁布了礼乐制度。

题为西汉伏生撰写的《尚书大传》中写道：“周公将作礼乐，优游之三年不能作。”为何？他担心：如果“大作”，令天下颁行礼乐制度，得不到响应和贯彻；如果“小作”，只在周人当中颁行，又起不到效果。洛邑王城的营建，给了周公信心。当诸侯们得知要建城，都不辞辛劳赶来。集合天下之力，只用一年时间，洛邑城就完工了，可见人心所向。果然，礼乐制度得到了认同，《礼记》曰：“天下大服。”

周朝建立伊始，为了给自己的统治找到合法性，周人指责商纣王的昏庸暴政违背了天意，导致灭亡。周人以残酷的战争打败自己曾经服属的商王，是在替天行道，并非为了争夺权力。这种天命观成为周代统治者权力合法性的基础。而后由周公“制礼作乐”，建构出一整套涵盖政治和文化的典章制度，通过仪式和音乐的方式进行传播。周公“制礼作乐”，除了巩固宗法制度、维护社会稳定外，也最终建立起中国历史上第一个完备的宫廷雅乐体系，并创作出与之配套演出的诗歌和乐舞。

礼、乐是密不可分的一个整体。《礼记·乐记》中写到：“乐由中出，礼自外作。乐由中出，故静；礼自外作，故文。”在这种礼和乐互为主体的观念引导下，周人十分重视礼仪活动中的音乐表达。他们相信，音乐的灵性与神性可沟通天地神人。他们以音乐营造神秘氛围，以诗歌祷告，以舞蹈使神人相合，从而得到神人的赐福与庇护。这种天地神人相融的艺术追求，成就了周代辉煌的礼乐文明，也成为统治阶级通过音乐和艺术治理社会的最高境界。

制礼作乐，令周代贵族有了可以遵循的行为规范，也令他们的生活充满了繁复的仪式感。他们自幼开始接受“六艺”的系统训练，努力参与到一场场与身份相符合的礼乐仪式当中。这些仪式中演奏的音乐，就是“雅乐”。

《周礼》记载，周代宫廷特设有一系列高级乐官，以满足对雅乐的需求：有主管国家礼制的“宗伯”、负责音乐教育和表演的“大司乐”、管理不同类型乐器演奏家们的“大师”等等。不同等级的贵族，只能使用与身份相符的

名词解释·六艺

出自《周礼》。周代贵族教育体系，要求学生掌握六种基本才能，即礼、乐、射、御、书、数。

铜钟证礼乐

1978年，考古工作者在湖北随州擂鼓墩发现了举世闻名的曾侯乙墓。墓中出土的编钟和其他音乐文物，印证了先秦时代的礼乐文化。编钟采用多种工艺铸造、装饰，钟上铭文则系统记载了当时的音乐理论。左页图为组成曾侯乙编钟的四种不同类型的钟，分别是无枚甬钟、短枚甬钟、长枚甬钟和钮钟。

名词解释·随枣走廊

随州的北面是桐柏山，西南面是大洪山，其间为丘陵和坡地。两山之间西北—东南走向的狭长平原，覆盖了随州、枣阳的绝大部分地区，被称为“随枣走廊”。随枣走廊是南北交通要道，先秦时中原文化和楚文化交流的通道。

名词解释·轩悬

学者王子初指出，“乐悬”本意是指必须悬挂起来才能演奏的钟磬类大型编悬乐器。周代礼乐制度中，“乐悬”被赋予了深刻的政治内涵，形成了严格的乐悬等级，是身份的象征。据《周礼·春官·大司乐》记载：“正乐县（悬）之位：王宫县，诸侯轩县，卿大夫判县，士特县。”周天子为“宫悬”，乐器摆列于宫室的四面；诸侯为“轩悬”，乐器摆列于三面，空一面；卿大夫为“判悬”，乐器摆列于两面；士为“特悬”，乐器摆列于东面或者阶间。曾侯乙墓中室编钟靠西、南面悬挂，编磬靠北面悬挂，符合三面摆列的“诸侯轩悬”。

乐器，尊卑之序，就蕴含在一件件乐器、一支支乐曲当中。

昔日的荣光，已然湮没。当时流行于贵族社会的音乐场景究竟呈现何等面貌？似乎已无迹可寻。直到1978年，一座沉睡了2400多年的地下乐宫被考古学家发现，先秦宫廷雅乐团的全貌，从此呈现眼前。8个种类共125件乐器组合在一起，仿佛无声地诉说着公元前5世纪（约前433年）的某个傍晚，那精彩绝伦的音乐会。

曾国地下乐宫

地下乐宫的主人是谁？曾侯乙。

“曾”是国名，“侯”表示身份，而“乙”才是他的名字。这位乙先生的事迹，不见于史料记载，但他的祖先却很有名气：南宫适（kuò）。当年西伯侯（周文王）被商纣王软禁，南宫适和同为周族谋臣的太颠、闳夭、散宜生一起，参与了营救行动；武王打赢牧野之战后，他又奉命拆除纣王的宫殿“鹿台”，将纣王粮仓内的库存发放给百姓；而成王即位，他和周公一样，都是辅政的重臣。2013年，通过对湖北省随州叶家山和文峰塔“曾侯家族墓地群”的考古发现，证明“曾国”即周天子分封给南宫适的封国，他自己很可能继续留在朝廷效力，让他的儿子赴封国担任国君。在长达700余年的历史中，南宫适的后代以“曾”为国名，管辖并生活在以“**随枣走廊**”为核心的汉东地区，直到战国中期被楚国所灭。

礼乐文化这种艺术与政治相结合的社会管理方式持续到西周后期。由于内部权力斗争和与西北少数民族交战惨败，西周王朝由盛转衰。公元前750年，以周平王东迁洛邑（今河南洛阳）为分水岭，历史进入了东周时期。周王室的绝对权威日渐衰落，昔日“礼乐征伐自天子出”变成“挟天子以令诸侯”。春秋战国时期，如孔子这样的旧制度维护者不由得哀叹“礼崩乐坏”。乙成长为曾国新一任国君时，已经进入战国早期，当时贵族大多受到过良好的艺术教育。考古发现证明，乙的墓葬中藏着一个音乐王国。由此推断，他应当喜欢音乐，钟情于乐器。

四十年前，当考古学家打开曾侯乙墓厚厚的椁板，抽掉部分墓中积水后，他们惊讶地看到：一架编钟屹立在淤泥中，一如2400多年前的样子。曾侯乙墓面积最大的“客厅”——中室中，曲尺形（L型）的编钟与编磬、建鼓占据了长方形空间的三边，而瑟、笙、排箫、篪等丝竹类乐器环绕其中。按照《周礼·春官·大司乐》的记载，这样的乐器陈设，是与诸侯身份相符合的“**轩悬**”等级。如此高配置的乐团，主要演奏气势恢宏的“主旋律”音乐。墓主人的“卧室”——东室里，又有一支“小型室内乐团”，由5瑟、2琴、2笙和1鼓组成。这些乐器声音轻柔舒缓，可以假设墓主喜欢在睡前听一些放松和助眠的音乐。

听，金声玉振

古人称青铜为“吉金”，编钟由青铜铸成，发出的声音称“金声”。传说，钟创始于“五帝”时期，最早的钟由陶土烧成，人们通过敲击这种陶器来发出声音，钟声低沉，若有回音，仿佛来自上天的庄重嘱托。商代中晚期，随着冶炼技术的发展，青铜钟开始出现。为了演奏复杂的乐音，人们将钟编成组，悬挂在钟架上，就成了编钟。

编磬则是与编钟配合演奏的乐器，这种古老的打击乐器，起源于片状的石制生产工具，最早出现在原始社会末期，甲骨文中的“声”字，描绘的正是人耳对击磬的感受。大小不一的磬片，由玉或青石磨制而成，将磬片编成组，悬挂在磬架上，通过磬片大小的差异，发出不

同的乐音，是为编

磬。磬的音色与我们熟悉的木琴十分相似，清脆而富

有穿透力，被称为“玉振”，与音色悠扬浑厚的编钟合奏，无比和谐。当编钟和编磬共同演奏，那种恢弘悠扬的乐音，就是人们常说的“金石之声”或“金玉共振”。这样的声音，当然不同寻常。

夏商周是中国的青铜时代，前后共延续1600多年，以编钟和编磬为主奏乐器的音乐源自夏商，盛行于周代，是当时宫廷乐器的主流。先秦文献汇编《逸周书》中记载，商纣王三十六年春正月，九州诸侯都来到酆京，朝拜周文王。文王叫来尚未成人的幼子旦，问他应该如

（下转28页）



曾侯乙墓出土的完整磬片



编磬声悠扬

编磬常与编钟合奏，是先秦时期演奏雅乐时使用的重要乐器。曾侯乙编磬出土时位于中室北壁附近，坐北朝南。磬架由青铜制龙首、鹤身怪兽等构成，而磬片多数已经断裂残损。经复原研究显示，磬片由大理石或石灰石磨制，分上下两层悬挂于横梁上，音色清脆明亮。图为复原后的曾侯乙编磬。

编钟是怎样构成的

曾侯乙编钟由65件体积不同的钟组成，分3层悬挂在L型的钟架上。所有钟都采用组合陶范铸造而成，铸成后经多次磨砺，以增加钟体光洁度，获得更好的声音效果。编钟出土时仍基本保持下葬时的状态，沿中室南壁和西壁安放。曾侯乙编钟音乐性能卓越，音色丰富，至今仍可演奏。

上层

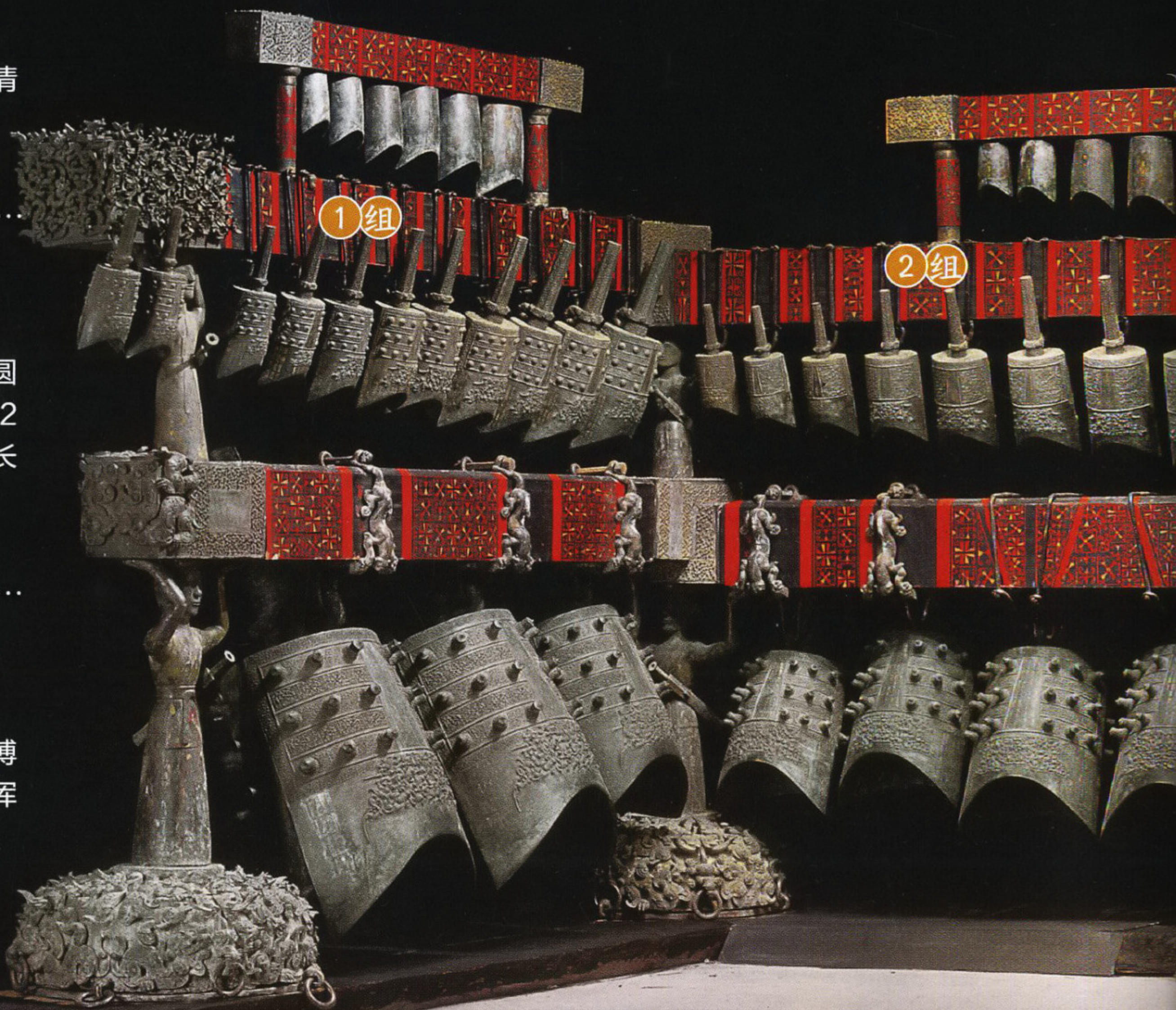
19件小型钮钟，音色清脆透明，十分响亮

中层

33件甬钟，音色温和圆润（1组-短枚甬钟；2组-无枚甬钟；3组-长枚甬钟）

下层

12件大型甬钟和1件镈钟，甬钟音色低沉浑厚，回音较长

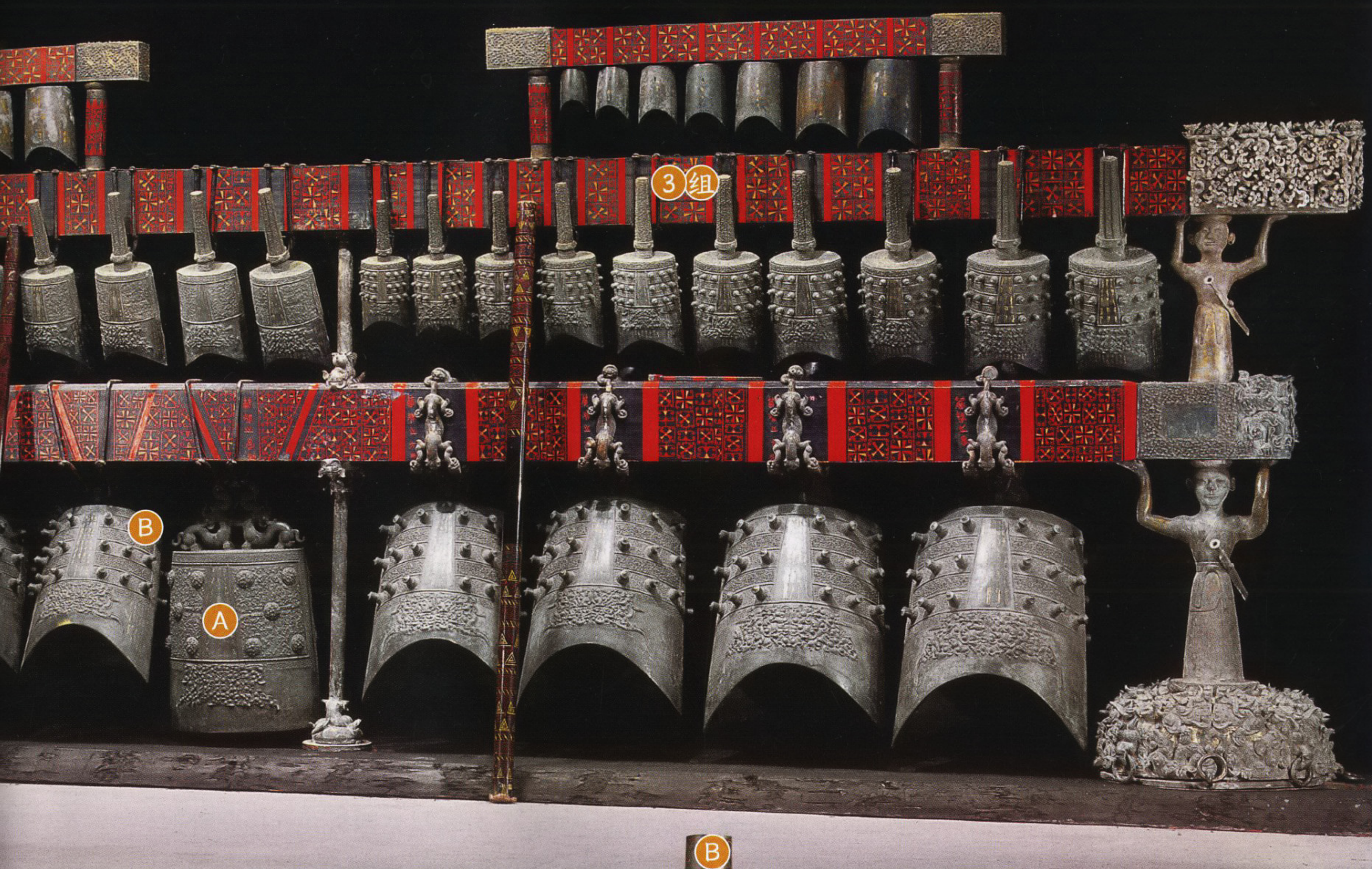


楚王熊章镈

位于编钟下层中间，通高92.5厘米、重134.8公斤。上有铭文31字：“唯王五十又六祀，返自西阳，楚王熊章作曾侯乙宗彝，莫之于西阳，其永持用享。”即公元前443年，楚惠王为曾侯乙作宗庙祭器。



彩漆敲钟木槌
用于击奏中上层编钟，共出土6件。



正鼓

敲击合瓦形鼓部正面
可发出一个音

xiǎn

铉

钟下两角

钟柄部分 **甬**

悬挂编钟的插销挂钩 **斡**

wò

旋

钲两侧的部分 **篆**

钲 刻有铭文

枚 对钟的音响效果有影响

侧鼓

敲击鼓部侧面可发出
与敲击正面不同的
音，即“一钟双音”

长枚甬钟

建鼓助乐舞

建鼓为以柱贯之，立起来敲击的鼓。战国时期铜器纹饰和汉代画像石中，均有敲击建鼓的图像。曾侯乙墓建鼓是已发现的最早建鼓实物，出土时仅存鼓腔、贯柱和铸造精美的青铜鼓座。下图为复原后的曾侯乙建鼓，其鼓座为出土的原件。右图为先秦时击鼓乐舞的图案，绘制在曾侯乙墓西室出土的彩漆鸳鸯形盒腹部，反映了当时乐舞演出的情景。



（上接25页）

何应对。文王当然不是真的要向年幼的儿子取经，而是想借此培养儿子处理政务的能力。且思考之后，这样回答：“王其祀，德纯礼明，允无二，卑位柔色，金声以合之。”——应该继续祭祀殷商先王，忠于纣王，避免被怀疑；以诚相待，争取人心；奏金石之乐，合同诸侯。音乐能够彰显与固化贵族身份，让贵族们获得信仰与道德的内在熏陶，从而和谐共处。

周王室十分重视编钟的制作和使用，设立了高度分工的专业岗位，掌管钟的设计与铸造的叫“鳧氏”，专职设计钟架的叫“梓人”，负责调律定调的叫“伶”，演奏编钟编磬的叫“磬师”……当时，编钟不仅仅是一种乐器，也是所有者权力和身份的象征，是周天子分封赐赏时的重要物品。

曾侯乙的编钟长7.48米，高2.73米，分3层，共65枚。这套编钟体积如此庞大，该如何演奏呢？

根据墓中出土之彩漆鸳鸯盒上的图像推测，一层大钟的演奏者，很可能是面对观众，从背后撞击编钟，为两位乐师。另外三位乐师则站在钟架的后方，每人手持两只木锤，敲击中层和上层的编钟。只有五位乐师相互配合，才能奏出华美乐章。

曾侯乙的编磬同样是“超豪华版”，分两层共四组，悬挂在青铜制成的磬架上。出土时大部分磬块已经腐蚀，编磬的横梁也断了，神奇的是，在墓中淤泥的支撑下，整架编磬没有坍塌，仍保持着当年的结构与悬挂方式。一对长着翅膀的小神兽，负责“支撑”起这套宽度2.15米，高1.09米的乐器，它们神气活现地看着大家，仿佛很骄傲自己曾国乐工的身份。大小不一的磬片，由石灰岩和大理石磨制而成，按照乐音从低到高统一排列。演奏时，乐师面向观众，双手持木槌，在磬架的后面敲击磬片的侧



面。一个个音阶构成了一曲曲悦耳乐章。

春秋时期，编磬的音乐表现力与演奏技巧已经非常成熟，成为了一种新型的独奏乐器。

《论语·宪问》中记载，当孔子怀着“复兴周礼”的理想周游列国，在群雄争霸的时代推广他的理念时，编磬独奏就是他的精神寄托。他来到卫国，将一腔情怀倾诉在编磬清亮而铿锵的节奏中。有一位素不相识的挑担者路过，驻足倾听：“击磬人是有心人啊！”这位挑担者一语道破孔子蕴含在磬音中的心思：“这磬发出来的声音仿佛在说，‘没人能了解自己’。唉，没人了解就算了，莫要知其不可为而为之！”

秦汉以后，历代帝王沿袭礼乐旧制，尝试制作先秦时期的编钟和编磬，却总是不得要领。后来，随着丝竹乐器的盛行，金石乐队逐渐退出历史舞台，“金石之声”遂成为千古绝响。

幸而曾侯乙编钟至今可以演奏，在2008年北京奥运会的主题音乐中，作曲家谭盾先生使用了曾侯乙编钟的原声录音配合玉磬等乐器，古老的金石之声穿越千年，回荡在赛场上。博大、和谐、共融的中国文化内涵，与“更高、更快、更强”的奥林匹克精神，在钟磬乐声中交织碰撞，奏响全新的乐章。

奏，鼓乐管弦

《诗经·大雅》中有一首《灵台》，写的是周文王建成观象台灵台后，

奏乐游赏的场景：“虞（jù）业维枏，赉鼓维镛。於论鼓钟，於乐辟雍。於论鼓钟，於乐辟雍。鼉（tuó）鼓逢逢，蒙瞍奏公。”——枏木钟架已列开，大鼓镛钟俱齐备，钟鼓奏出乐章美，乐在离宫人不归，鼉鼓蓬蓬响如雷，颂歌乐师奏百回。《毛诗序》指出，灵台建成“民始附也，文王受命”，堪称周朝历史上最重要的时刻。此时在灵台响起的音乐，除了钟声，还有鼓声。

在所有的古代乐器中，鼓的历史最悠久。它的隆隆声与天上的雷电轰鸣相似，在远古时代就被赋予神秘的色彩，成为人与神、人与自然沟通的“使者”。曾侯乙在自己的宫廷雅乐团里配备了“执而击之”



卧鹿为鼓座

鹿是常见的古代纹饰，被赋予美好寓意，既是爱情的象征，又与“禄”谐音，代表荣华富贵。曾侯乙墓东室中出土了一只彩漆卧鹿，由整块木料雕琢而成，全身髹黑漆，点缀水滴状圆点，头上插有真鹿角。卧鹿后背有一个插口，根据另一件外形相似的文物推断，最初可能用来插小木鼓。



簫

横吹单管乐器，两端封闭，吹奏孔和指孔不在一个平面上。曾侯乙竹簫是目前发现的世界上最早最完整的2件竹簫，有一个出音孔、一个吹孔和五个指孔，可演奏出完整的五声音阶和一个变化音。

排簫

至今仍被广泛使用的吹奏乐器。曾侯乙墓的2件排簫出土于中室，由苦竹秆制成，全身以黑漆为地，用朱红色的线条描出陶纹和三角雷纹。尺寸略有差别，均为13根管，是迄今为止考古发现最早的排簫。



链接

箫管备举，琴瑟和鸣

曾侯乙的宫廷雅乐团中，除了打击乐器之外，还有丰富多样的吹奏乐器和弹拨乐器。这些乐器是宫廷礼乐重要的组成部分，与编钟和编磬发出的金石之声相得益彰，达成和谐完美的效果。这部分乐器大都为迄今为止出土最早的同类乐器实物。它们的出土，印证并丰富了文献、图像资料的记载，体现出当时音乐、艺术的高超成就。



十弦琴

曾侯乙墓出土的素漆十弦琴，以整木雕琢而成，分成音箱和尾板两个部分。底板可以活动，上有一个小凹槽，里面存放了4枚琴轸。此琴文献未载，被研究者视为传统古琴早期的南方形态。

瑟

曾侯乙墓共出土12件瑟，7件位于中室，5件位于东室，是迄今为止发现数量最多、制作最精美的瑟。以整块梓木雕琢而成，全身绘有纹饰，内部为中空共鸣箱。瑟的尾部有4个凸起的“柱子”，是用来系弦的杵，这件瑟的音域可跨3个八度。



在『金石乐队』中，吹奏乐器的声音
宛如连绵的丝带，串起不同声部
获得和谐完美的声音效果

的柄鼓、“悬而敲之”的悬鼓，以及竖在地上“植而建之”的建鼓。由于年代久远，大部分的鼓身已经腐坏，留下一件造型复杂的青铜鼓座。鼓座上，八对大龙神态各异：有的完全陶醉于音乐中、有的目瞪口呆、还有的故作神秘状……人们听到鼓声后，或沉迷或震惊或百思不得其解的状态，不也和龙的神态颇为类似吗？

在曾侯乙的卧室中的室内乐团里，同样有鼓。比如角落里安静卧着的一只小梅花鹿，她后背有一个插口，那里最初很可能插有一面鼓。考古学家推测，她可能是一件仿生的打击乐器——鹿鼓。《诗经》中，鹿是爱情的象征，代表多子多福。敲响鹿鼓，大概有祈求夫妻恩爱、富贵绵长的意思吧。

钟、磬、鼓都是打击乐器，它们是先秦雅乐团里的主奏乐器，演奏乐曲主旋律、推动乐章进行。而想要配合诗歌、舞蹈，得到完美合声，只靠它们还不够。“钟鼓喤喤，磬筦（guǎn）将将”，周礼中祭祀用的颂乐，除了钟鼓和编磬之外，还得有“筦”来串联。“筦”即竹管类的吹奏乐器。在“金石乐队”中，吹奏乐器的声音宛如连绵的丝带，串起不同声部，获得和谐完美的声音效果。

曾侯乙墓的雅乐团中，配置了排箫、笙和簠（chí）的吹奏乐器组合。长短不一的竹管排列在一起制成的排箫，又名“参差”，音色空灵，被誉为“天籟之声”。以葫芦做斗、芦竹竿做管的笙，通过管内簧片振动发出的乐音细腻悠扬，可以表达丰富情感。这两样乐器至今仍被广泛使用。可组合中的簠，却鲜少被提及。因为簠是战国时才加入雅乐团的。

“簠”是横吹的单管乐器，看起来像一个小号的笛子，不同的是，簠的两端是封闭的，吹奏孔和指孔不在一个平面上，演奏时双手执簠端平，掌心向内。在周代早期，“簠”常与埙一起演奏。“伯氏吹埙，仲氏吹簠。及尔如贯，谅不我知。”——想当初，你如哥哥吹埙，我如弟弟吹簠，本应情深似海和谐如一，却不想，事到如今你我全然不相知。《诗经·小雅》中哀怨的诗句，出自一位周代弃妇之口。埙与簠合奏，如兄弟之间一唱一和，守望相助。《诗经·大雅·板》中道：“天之牖民，如埙如簠。”上天引导世间之人，也如埙簠一样，“落地为兄弟，何必骨肉亲”。后来，“簠”作为高音区乐器，加入雅乐团，在祭祀和宴飨场合演奏，丰富了乐团声部，一直延续至隋唐时期。

在西方的交响乐团中，钢琴和竖琴可以增加乐队的音色和表现力。先秦时期的宫廷雅乐团也有这样的乐器吗？有，瑟和琴。丰富的音乐性，能让琴和瑟既能在独奏时自成一体，又能在合奏时以多变的音色与其他乐器相得益彰。在周代，琴和瑟是风靡一时的流行乐器，有“士无故不彻（撤）琴瑟”之说。《诗经·小雅》中写道：“琴瑟击鼓，以御田祖。”周人祭祀田祖神农氏时，奏响的音乐，便是琴瑟与鼓声的协奏曲。

李商隐曰：“锦瑟无端五十弦。”《史记·封禅书》记载，传说太昊伏羲氏

曾侯乙时代 琴『半箱、一足、无徽』 和后世古琴的模样并不一致

有一日命女神素女鼓瑟。素女抚弄着瑟弦，奏出悲伤的曲调。伏羲氏听到动人之处，禁不住流下泪来。“瑟之曲调太过哀伤，应当有所改变。”于是，他将瑟一分为二，变为二十五弦。再演奏时，果然声音轻快悦耳了许多。清代朱鹤龄引用《周礼·乐器图》为李商隐诗做注：“雅瑟二十三弦，颂瑟二十五弦，饰以宝玉者，曰‘宝瑟’，绘文如锦者，曰‘锦瑟’。”曾侯乙墓中室内，共出土七架瑟，而东室的室内乐团中，出土了五架瑟。这些瑟原有25根丝制的弦，由于年代久远已经腐坏。经复原实验发现，以五声音阶排列，瑟的音域可跨3个八度。

有瑟，琴自然少不了。曾侯乙墓中发现了十弦琴，但它和后世古琴的模样并不一致。考古学者认为，至西汉初期，古琴尚处于发展阶段，经过不断改进，最终形成后世“全箱、两足、七弦、十三徽”的古琴。而曾侯乙时代，琴“半箱、一足、无徽”，其造型和后世西方的小提琴有点类似。

校准音高有均钟

曾侯乙墓中，有一件外形窄长的漆木乐器，宽度仅有5.5至7厘米，却张有五根弦。难道是五弦琴？可每弦的间距仅1厘米，手指根本无法伸进去，怎么演奏？经过考古学家的研究发现，这是古人的音高校准器：均钟。

古人使用五声音阶，分别是：“宫、商、角、徵、羽”，在五线谱中对应“1-2-3-5-6”。今天我们听到的很多古乐，都以五声音阶为基础调式。想要为五声音阶调音，便要以“宫”音为基准，通过“宫”的升降来校正其它音的升降。在《管子·地员》篇中，管仲解释了确定音高的方法：首先，将一根81寸长度的丝所发出的音定为“宫”，将81寸丝增加总长度的三分之一，等于108寸，这个长度的音定为“徵”；再将108寸减少三分之一，等于72寸，这个长度的音定为“商”，增加为益，减少为损，通过将一根丝弦进行加减的方法获得音高。这和生活年代稍晚的古希腊数学家毕达哥拉斯用来确定音高的“五度相生法”，原理相通。均钟调音，同样遵循管仲的原理。弦低、音箱小、五根弦在不同的位置，恰恰可以把五音都校正准确。

均钟还是一件精美的漆木艺术品，上面的一部分纹样是有据可查的音律故事。均钟的正面、两侧、背面均绘有凤鸟。《山海经》记载，黄帝曾派伶伦制定乐律。伶伦来到昆仑山，听到雌雄凤鸟的鸣叫，心有所动，于是把竹管截成不同的长度，记住这些声音。伶伦从昆仑山一共带回了六声雄鸟的叫声和六声雌鸟的叫声，便是“六律”和“六吕”。而均钟背面底板上绘制了两组图案。被清晰地描绘出眼睛和嘴巴的人，两耳里有蛇，发型竖起，卷向两边。双手弯曲往上，腿部表现为两条面对面、身体缠绕成一颗心型和两个弧形的龙。考古学家认为，这组图案中的人可能是曾三次上天、将天宫之乐传入人间的古代乐神——夏后启。



在曾侯乙墓出土的编钟和磬片上，铭刻着丰富的音乐理论。根据铭文和演奏实践，曾侯乙编钟除了五声音阶之外，还可以通过调位的转换，演奏出4和7两个音阶，音域跨越了五个八度和一个大二度，半音基本齐全。证明早在2400多年前，中国的乐器已经可以演奏7声音阶。而磬片上的铭文，也记录了磬片乐音和乐律之间的关系。声音和文字相互印证，2400年前的音乐记忆得以完好保存。

“礼崩乐坏”的时代，是思想解放与文化繁荣的时代。乐器的制作工艺、音乐理论、音乐风格和演奏技巧，在这个时代中都获得了长足发展。曾侯乙令人惊叹的华美乐器和地下乐宫，也是在这个时代中出现的。在这个时代里，贵族的生活与音乐的关系变得更加紧密：以乐祭祀，以乐庆典，以乐聚会，以乐安眠……

很多年前，一位美国历史学家在参观完曾侯乙墓后，激动地感叹：“Zeng was a happy Party Guy(曾侯乙真是个快乐的派对男)!”是啊，曾侯乙和他的乐团所进行的礼乐仪式，不正是一场场party吗？金石之声，丝竹之曲，以曾侯乙为代表的先秦贵族们，在乐声中体会肃穆庄严，亦在乐声中获得欢乐与激情。□

均钟定乐律

上图为曾侯乙墓出土彩漆五弦器，由整木雕成，器型狭长，器身中空为音箱，绘有凤鸟等纹饰。原张有五弦，出土时弦已腐朽佚失。据学者考证，该器是古代校对音高的仪器“均钟”，并非应用于实际演奏的乐器。

责任编辑/周玥
图片编辑/吴西羽
版式设计/杨东海

先秦乐器有“八音”

西周时期，中国形成了独有的以制作材料为依据的乐器分类方法，即“八音”分类法。据《周礼·春官》记载，“八音”为“金、石、土、革、丝、木、匏、竹”。材质不同，乐器的声音效果也大不相同。“八音”乐器的制作材料包括植物、动物、金属和石材，反映出当时人们对自然的认识，和手



金

由青铜制造而成，属于打击乐器。青铜乐器在铸造方面比一般青铜器要求更高，往往经过精心打磨，以达成洪亮悠远的声音效果。金类乐器中最主要的是钟，广泛应用于宴会和祭祀活动中，具有较高历史意义和艺术价值。

典型乐器

钟、搏(bó)、镛(yōng)、钲(zhēng)、铎(duó)、铙

石

由石灰石、大理石、青石或玉石制成，属于打击乐器。敲击石类乐器时，声音清脆，低音浑厚，高音明亮。磬即为典型的石类乐器，单独的磬片乐器被称为“特磬”，编排成组的磬片则是“编磬”，圆形的玉质磬片又被称为“鸣球”。

典型乐器

磬、鸣球

土

土类乐器以陶土为原料制成。典型的传统土类乐器有两种：埙和缶。埙历史悠久，音色柔美元润，有八孔埙、十孔埙和半音埙等不同形制。缶本为类似瓦罐的陶制酒器，可敲击奏乐。战国时缶既是百姓娱乐的乐器，也常用于葬礼。

典型乐器

埙、缶、陶笛、陶鼓

革

用动物皮革制成的乐器，源于先民的狩猎生活，多为打击乐器。典型的革类乐器为鼓，一般是在圆筒形鼓身一面或双面蒙上拉紧的皮革，通过敲击皮革鼓面发出声音。搏拊(bó fǔ)也是革类乐器，皮质，内以糠实之，拍打发声。

典型乐器

鼓、鼗(táo，即拨浪鼓)、搏拊

工业、制造业的发展水平。从出现以来，“八音”分类法一直占据着我国传统乐器分类的主流。图为河南博物院华夏古乐团演出时的场景，所使用的乐器包括了“八音”中的七种：编钟为金类；编磬为石类；埙为土类；鼓为革类；瑟为丝类；笙为匏类；箫为竹类，只缺少木类乐器。



供图 / 华夏古乐团 摄影 / 孙海涛

丝

丝类乐器多为弹拨类弦乐器，其弦由蚕丝制成，利用手指或拨片等按压、弹拨丝弦发声。丝类乐器发出的声音多轻柔典雅，富有表现力。丝类乐器历史悠久，最早的丝弦乐器为琴和瑟，后又有箏、篪、琵琶等。

典型乐器

琴、瑟、筑、箏、篪、琵琶、胡琴

匏

古代称各类葫芦为匏瓜。匏瓜老熟后剖开，由匏瓜壳和竹管、簧片一起制成乐器，拿来吹奏。匏类乐器主要包括笙和竽，通过内部簧片和竹管配合，震动发声。西南地区民族乐器中又有葫芦丝，也用葫芦壳制成，具有浓郁的民族色彩。

典型乐器

笙、竽、葫芦丝

竹

用竹类植物制成的乐器，主要包括箫、笛等吹奏类管乐器。由于乐器形状、结构的差异，音色效果也各不相同。唐代常见的吹奏乐器篳篥(bì lì)，又名茄管或管子，也属于竹类乐器。篳篥以竹为管，管口插有芦制的哨子。

典型乐器

排箫、箫、笛、簫(chí)、簫(yuè)、篳篥

木

用木头制成的乐器，主要包括祝(zhù)和敌(yǔ)。祝形状类似方形木箱，上宽下窄，用槌击打其内壁发声，表示乐曲开始。敌形如同老虎，背有锯齿形薄木板，将一根竹管从中段劈开为二十四条细茎，逆向刮虎背锯齿演奏，用于终结乐曲。

典型乐器

敌、祝、木鼓



清·木彩画中和韶乐小祝
摄影 / 拿破破

贾湖骨笛

一曲来自八千年前的旋律

撰文 / 杨沔

先秦中国是否存在七声音阶？中国的七声音阶源于何时？是外来传入的吗？这些曾经争论不休的问题，被一支出土于河南贾湖遗址的骨笛——世界上年代最早、保存最完整的乐器——彻底画上了句号。

世界上发现最早的管乐器

1999年，著名权威学术期刊《Nature》浓墨重彩地介绍了一种来自古代中国的乐器，并在封面上刊登照片，标题是“Sounds of the Stone Age”（石器时代的声音）。

此时，距离这种乐器被制造出来，已然过去了长达八九千年的历史；而它的面世，仅仅只有十几年时间。

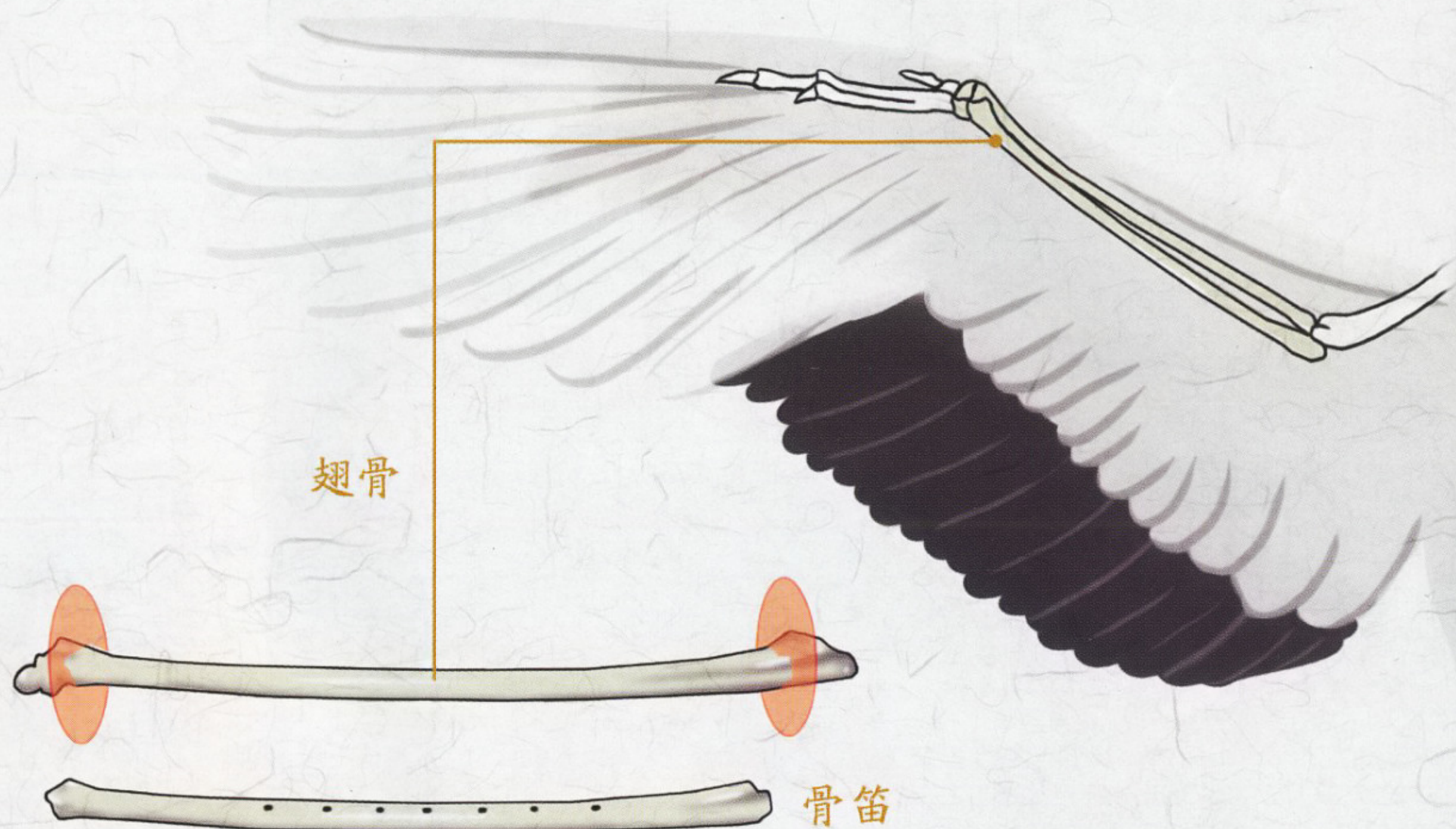
时间回到20世纪80年代，位于河南省舞阳县北舞渡镇的贾湖村，一处新石器时代遗址的考古工作正在如火如荼地进行。这里后来被称作贾湖文化遗址，距今9000—7800年。

1986年5月，在第四次发掘中，第78号墓的墓主人身侧清理出了两段骨制长管，分别编为M78:1号和M78:2号。只见管壁上开凿有7个圆形穿孔，和今天的箫笛十分相似。到底是箫？还是笛？抑或根本不是乐器？主持发掘工作的张居中谨慎地将其暂定为“穿孔骨管”，以待将来求教于音乐专家。

在后面的发掘中，更多的类似器物被清理出来，即80年代就出土了27支（至今共有40余），它的庐山真面目也终于一点点被廓清。1987年5月，第282号墓内发现了一支完好无损的“穿孔骨管”（编号M282:20），管身上同样也有7个穿孔，大小完全相同，此外还另有一个小孔。为了确认骨管的乐器属性，中国艺术研究院

鹤骨为笛

与较为常见的猛禽骨笛不同，贾湖骨笛的骨头来自丹顶鹤的尺骨，正如右图所描绘的，将尺骨锯掉两端的骨关节，而后在骨身上开凿五至八个不等的孔眼，即为贾湖骨笛（绘画/Debby）。左页图为一支完整的贾湖骨笛（现藏于河南省博物院，摄影/动脉影）和贾湖地区风貌（供图/东方IC）。



音乐研究所的萧兴华等人应邀对 M282:20 号骨笛做了音序测试。令在场的人无比震撼的一幕发生了：萧兴华用斜吹的方法，吹奏了河北民歌《小白菜》，音高准确，音色坚实而嘹亮。一曲动人的旋律，似从八千年前穿越时空，飞扬而至。这是中国乃至世界上发现的最早的管乐器！

如何给这种乐器命名呢？主持测音工作的黄翔鹏认为，用最自然最简单的命名，称“笛”即可，不必旁求“琯(guǎn)、籥(yuè)”等先秦古籍中所见之名。于是，“贾湖骨笛”之名诞生了。

制作骨笛的骨骼来自于哪种动物？鉴定动物长骨属性，主要依靠两端的骨关节，但骨笛的两端在制作时均被锯掉了。后来，张居中整理贾湖出土动物骨骼时，发现了一支保留了一端骨关节的半成品骨笛。经鉴定，贾湖骨笛的材质主要为丹顶鹤尺骨——即鸟类翅膀前臂部。

或许是因为贾湖遗址栖息着大量丹顶鹤，且骨骼外坚中空，成为贾湖先民制作骨笛的绝佳材质。“巧合”的是，古人很早就有“鹤骨为笛，其声清越”之言，元代有《鹤骨笛》诗一首，诗云：“胎仙脱胫寄飞琼，换羽移宫学凤鸣。喷月未醒千载梦，彻云犹带九皋声。管含芝露吹香远，调引松风入髓清。莫向山头吹暮雪，笼中媒老正关情。”“鹤鸣于九皋，声闻于天”，后世人们对鹤的赞誉，与贾湖先民的骨笛悄然暗合，令人不禁对八千年前的笛声平生幻想。

华夏音乐文明的七声之源

张居中对考古报告《舞阳贾湖》中，用三个“最”字对贾湖骨笛做了一个评价：贾湖骨笛是目前世界上出土的年代最早、保存最为完整、出土个数最多、现在还能用以演奏的乐器实物。贾湖骨笛对于中国音乐史、古代音乐文明，有着至关重要的作用。作用何在？或许也可以归结在几个数字上面——五、六、七。

这几个数字并不是指骨笛的开孔数量，而是它们能够吹奏出的音阶——五声音阶、六声音阶、七声音阶。

在儒家经典《周礼·春官》中有载：“皆文之以五声，宫、商、角(jué)、徵(zhǐ)、羽。”五声也叫五音，是构成古乐的五个基本音阶。正如我们学习音乐时，入门课上首先要学的便是“1、2、3、4、5、6、7”(do、re、mi、fa、sol、la、si)等基础音符。宫商角徵羽对应了“1、2、3、5、6”。五声后来又发展出变徵、变宫两音，合为七声。公元前227年，荆轲刺秦，燕太子丹送行至易水河边，友人高渐离击筑，荆轲和歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又歌曰：风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还。复为慷慨羽声。

为何多出了一个“变徵之声”？在20世纪六七十年代，先秦时期中国到底是否存在七声音阶，成为一个史学界争论不休的问题。历史学家郭沫若等人认为，荆轲的变徵之声可能是从两河流域传入的。

而贾湖骨笛的出土和演奏，向世人毋庸置疑地

以骨为器

音乐是文明发展的重要标志，新石器时代的先民取自自然界的骨，制成乐器，承载起美妙的声音。比如河姆渡遗址、跨湖桥遗址的骨哨，红山文化的骨笛，等等。但它们很少有达到贾湖骨笛吹奏七声音阶的高度，简单如骨哨只能吹奏二声。而以鸟类尺骨制作笛子的做法，至今在一些少数民族地区仍有留存。

长葛骨哨

河南长葛县裴李岗文化遗址
距今8700—6800年
供图 / 杨兴斌 / FOTOE

骨哨

浙江萧山跨湖桥遗址
距今8000—7000年
供图 / 杨兴斌 / FOTOE

骨哨

浙江余姚河姆渡遗址
距今7200—6200年
摄影 / 拿破破

骨笛

内蒙古赤峰市征集，新石器时代
供图 / 杨兴斌 / FOTOE

刻花鹰骨笛

新疆塔什库尔干塔吉克自治县
20世纪下半叶
供图 / 杨兴斌 / FOTOE

鹰骨笛

甘肃甘南藏族自治州，现代
供图 / 视觉中国

宣告，早在八九千年之前的中国，就已在用七声音阶。经考古学家测定，贾湖文化有三个发展阶段（公元前7000—前6600年，前6600—前6200年，前6200—前5800年），而骨笛也可根据形制分为三种类型，与这三个阶段基本对应。由早期骨笛开五孔六孔、吹奏四声和五声音阶，逐渐发展到晚期能奏出完整的七声音阶，以及七声之外的一些变化音。

让我们来看看 M282:20 号骨笛。在这支骨笛的笛身上，除了几个开孔外，还有一些刻在表面的钻点痕迹，并未穿透骨管。它们起的作用，恰是计算孔的距离，以精确开孔位置，这是早期骨笛所不具备的。从单凭经验制作骨笛，到有意识地融入一些计算方法，对乐器的要求以及对音阶的选择越发苛刻，音乐文化之于贾湖先民，并不寻常。音乐之于华夏文明的重要性，也就此扎下了根。

《汉书》说：“协音律，作诗乐。”《千字文》有言：“闰余成岁，律吕调阳。”音与律常常合称，有时律还代指音乐。律，是规章，是标准，规定了乐音的音高、使用尺度、产生方法。当贾湖先民在骨管上刻痕钻点，比照这些标准开孔制笛，“律”的概念便随之刻写在中国的音乐文明史上。

巫，沟通神人

为何贾湖文化会诞生如此先进的音乐文化？又为何贾湖先民如此热爱音乐？贾湖骨笛的传奇色彩，让人不由得浮想联翩。

仍旧是两个数字先引起了人们的



注意。在80年代的六次发掘中，出土骨笛27支，墓葬共有349座，每座墓葬出土骨笛的平均比例不到十分之一。如果再考虑到有的墓葬中出土不只一支骨笛，这个比例恐怕更是悬殊。显然，在贾湖先民族群中，只有极少数的人才有资格成为骨笛的主人。是什么人呢？

有的骨笛表面契刻有精细的几何图案，在生产力落后的石器时代，可谓奢侈，那么拥有骨笛的人必然享有举足轻重的地位；制作骨笛需要一定的数学计算能力，吹奏骨笛的演奏技法也不可或缺；而在出土骨笛的墓葬中，还有龟甲、叉形骨器等陪葬品。种种迹象，将骨笛主人指向一个特殊身份——巫师。

龟甲尤为特别，其内大多装有数量不等的石子。有学者认为，这是一种响器。在今天北美印第安人的一些部落中，每每举行宗教仪式舞蹈时，人们或是将小石子装入龟壳绑在腿上跳舞，或是手摇。又或者，这是殷商文化龟卜观念的渊源。

在贾湖文化时期，真正的宗教还未产生，作为一种特殊的信仰，巫术先宗教一步，在人类活动中与社会文明息息相关。巫师也应运而生。在具有原始宗教意味的仪式活动中，骨笛绝不是单纯的乐器，更是巫师借音乐沟通神人的媒介。

贾湖文化真是神奇，有高度的原始宗教，最早的乐器骨笛，最古老的酒，最早的炭化稻米……然而，在繁衍发展1200年后，却在7800年前进入低谷。后来这片地区代之而起的大河村文化，与贾湖文化差异性大于共同性；而淮河下游的大汶口文化、汉中地区的仰韶文化等遗存，却受贾湖文化颇深，或许是贾湖文化向东、西迁徙，与当地土著居民融合的产物。贾湖人因何迁徙？答案还在风中。不过，湮没在时光中的贾湖魅力，却透过骨笛传送至今。□

巫术仪式中的笛

骨笛既非纯粹的娱乐乐器，也非一般人可以持有。出土了贾湖骨笛的墓葬中，另外一件器物尤其突出，以龟甲和石子制成的摇响器（供图/聂鸣/FOTOE）。这些器物仿佛能复原一个场景：巫术仪式中，先民围绕篝火，奏乐起舞，摇响龟甲，巫师吹起骨笛，试图以音乐沟通神灵。上图为现代萨满宗教仪式（供图/视觉中国），这一古老宗教曾经占据新石器时代先民的宗教生活。萨满是巫师的意思。

责任编辑/安洋
图片编辑/陈敬哲
版式设计/杨东海



八音天籟

古琴

琴之道，人之道

撰文 / 骆文 供图 / 故宫博物院 等

古琴，中国古代的众乐之王，文人必修的“琴棋书画”四艺之首。先秦《礼记》曾要求，“士无故不彻（撤）琴瑟”，规定每个基层以上官员，每天都要弹琴或者听琴，这是智慧、修养、身份的象征。如此盛誉与地位，究竟从何而来？

1919年，北京大学校长蔡元培对学校进行大刀阔斧的改革。他不仅要扭转北大倾颓的学风，建立“思想自由，兼容并包”的庄严学府，更要让这些学子们向古圣先贤靠拢，承袭真正的文人血脉。

其中一项重要计划，就是邀请王露、杨时百等古琴名家来北大演出及授课。蔡元培希望学子们能够像古代文人那样，“士无故不彻（撤）琴瑟”，在与古琴的亲近中，领悟已传承千年的文人之道。

在中国众多乐器中，这几乎是不二的选择。因为琴在古代，一直被视为众乐之王，位居文人必修的“琴棋书画”四艺之首。早在西汉时期，文人们便公认“八音之中，惟弦为最，而琴为之首”，唐人顾况甚至说“众乐，琴之臣妾也”。

不过这中国的乐器之王，模样却颇为“低调”：它由面板、底板组成琴箱，上面有弦七根，用于标记音位的徽13个，体量不大，漆面也往往质朴无华。这朴素内敛的形制，相传是由上古圣人伏羲发明的。不过伏羲古琴仅有五弦，其后周文王和周武王各增加一根，成为七弦琴。在国宝级六朝砖画“竹林七贤与荣启期”中，古琴弦有七根，徽有十三个，大小与今天差不多。也就是说，至少从六朝到现在，两千多年来，古琴竟然没有多少变化。质朴无华又几乎“一成不变”，这乐器之王的底气，到底来自何处？

陶渊明与“无弦琴”

下图是明代尤求所绘的陶渊明与其膝上的无弦琴。东晋诗人陶渊明与友朋聚会时，喜欢弹无弦无徽的素琴，这是受到道家“大音希声”音乐观念的影响，也就是说，最大最美的声音，最符合道的声音，是无声之音。

供图 / FOTOE



旧材良琴

风号雪舞，千山路绝。

苍茫天地间，却有一位披着蓑笠的清瘦行者执着地向着深山进发。

他来到一片幽深的松林，取出一壶老酒酣饮起来。万籁俱寂，只有松风在天地间回荡。行者在松林间时走时停，伸手抚摸每一株老树，他像是在品酒，又像是咂摸着松风的妙音。

这位与众不同的行者，就是唐代斫琴大师雷威，出自唐代著名制琴家族四川雷氏。雷氏家族制作的琴因为精妙无比，被尊称为“雷琴”，今故宫博物院所藏的稀



斫琴有道

这是宋人临摹的东晋顾恺之《斫琴图》局部，所绘人物有的在挖刨琴板，有的在制作部件，有的在造作琴弦等。可见魏晋时期琴的制作已形成了比较成熟的规范。琴面与琴底两板清楚分明，这也说明当时琴的构造，已是由挖薄中空的两块长短相同的木板上下拼合而成。

世珍宝“九霄环佩”、“大圣遗音”等，就是唐代雷琴。

雷威是这个伟大家族中的佼佼者。据元代伊世珍的笔记小说《琅嬛记》记载，他对制作古琴的木材极为讲究，常常“遇大风雪中独往峨嵋”，在大山深处倾听松木响应自然的风声，然后选“连延悠飏者伐之，斫为琴”。

琴箱需要琴面和琴底两块木材。琴面为阳，一般选择音色松透、振动性好的桐木或者杉木；琴底为阴，一般选择坚实、稳定的楸梓木与楠木等，以使阴阳相济，乐音调和。但雷威对松木的使用，打破了古琴用材的惯例，因为古人相信，最最上乘的选材看的是“气”而不是“质”。魏晋名士嵇康在《琴赋》中说，理想的琴材应该“托峻岳之崇冈”——生长在盘纡隐深的大山里，琅玕丛集，春兰滋蔓，清泉潺潺……若要一一满足所有条件，实属不易，但核心其实很简单——良材要满载大自然的灵气，才能在琴人的指尖发出震撼心灵的声音。

大山深处的松木，显然符合了理想琴材的精髓，风雪交加的时节，更能清晰聆听风吹松木的声音，利于甄别优劣。但不足之处是，新砍下的松木没有“旧材”那么古朴苍老。

与大多数乐器有别，古琴琴箱倾向于使用“旧材”。在漫长的时光中，木头经过了四季寒暑、自然老化，水分早已蒸发殆尽，发音往往具备古、透、松、润等特点，气质干燥深沉，非常符合古琴声音韵味的要求。

集天、地、人于一体的“圣人之器”

琴被古人视作“圣人之器”，每一部分的构造，不仅有实用功能，而且具有极强的象征意义。比如十三徽象征十三个月（含闰月），琴长三尺六寸六分象征三百六旬六日。而从整体造型看，面圆法天，底平象地，象征天地。龙池、凤沼、雁足、岳山等，则象征自然万物。琴的一些名称还与人体有关，如琴额、肩、腰等，把超妙无限的大自然与亲切实在的人体连结在一起，这就是所谓的“合天人之和”。



唐琴：最早的传世古琴
目前传世古琴最早的为唐琴，右图四琴即故宫所藏唐琴。唐代古琴样式已丰富多样，其主要差别，在琴额、颈部和腰部、尾部的线条造型不同。在底板上还刻有一些精简优雅的文字，称为“琴铭”。从“大圣遗音”被放大的局部来看，上面遍布小裂纹，叫做“断纹”。一张琴，随着岁月的流逝，再加上琴人的弹奏振动，漆面就会出现断纹。断纹会给人以古老的岁月感，增加琴的美观度，而且有断纹的琴声音火气小，通透松沉。

那么，什么样的旧材最佳？南宋赵希鹄在《洞天清录》提出几个非常特别的选择：“论择材者曰纸甑、水槽、木鱼、鼓腔、败棺、古梁柱榱桷。”而在这几种中，纸甑、水槽之流，长期遭受湿气，梁柱又长年受到重压，有损纹理，只有木鱼、鼓腔，不仅没有上述缺点，而且长期受到震动，是理想的制琴良材。

如此不辞艰辛地寻觅良材，且不说结果一定如何，仅过程本身，就相当于是一次艺术、自然的朝圣之旅，而这种立意，很大程度上决定了斫琴的心态和效果。

精心选材并制作的底板、面板胶合在一起，再涂上一层层漆，让木材更加经久耐用和美观，琴的大概轮廓就呼之欲出了。

另一个重要的部分是弦。现代古琴都是钢丝尼龙弦，而古人的琴，却是温润

盛唐
伏羲式
“九霄环佩”琴



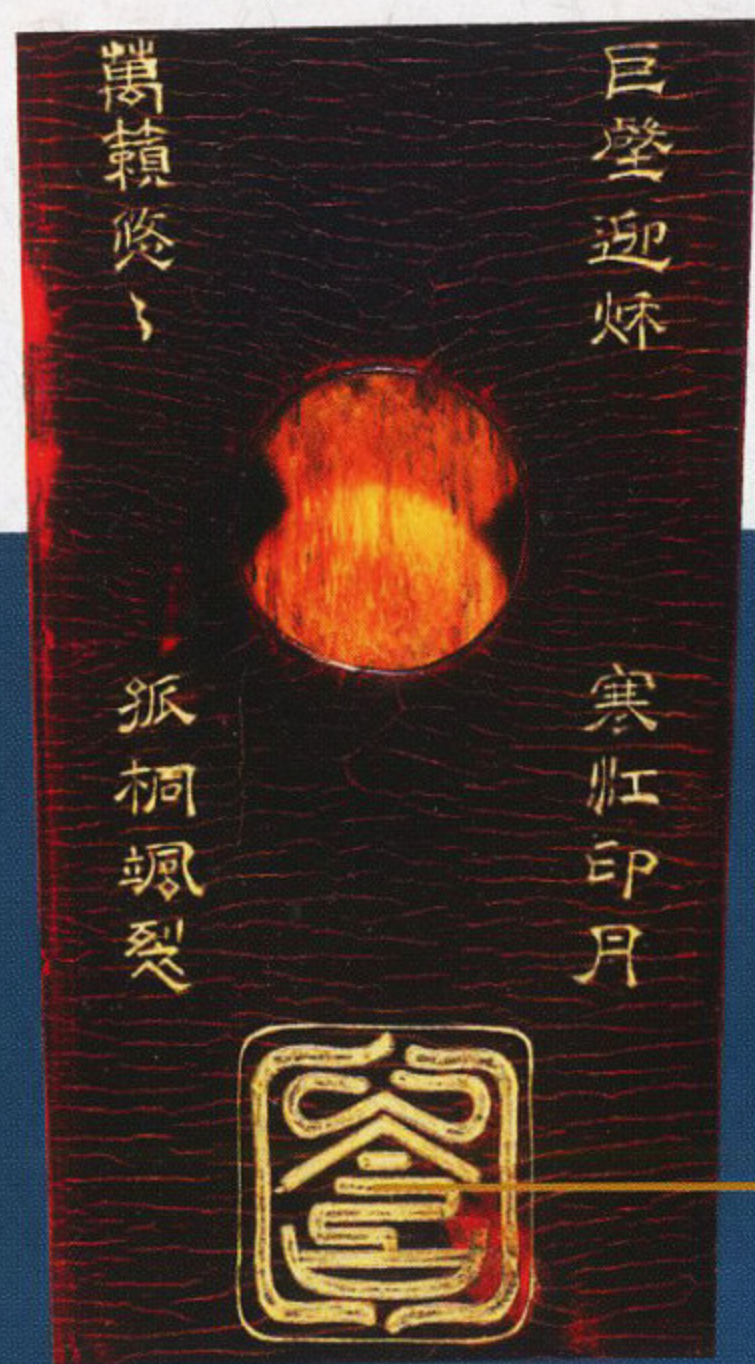
中唐
神农式
“大圣遗音”琴



中唐
凤势式
“玉玲珑”琴



晚唐
连珠式
“飞泉”琴



唐代伏羲式，多为圆首，项作上阔斜下至肩之式，腰为内收之双连弧形。

琴面浑厚略呈半椭圆形，项、腰作圆棱，庄重中亦见灵动。

凤势式从琴头直接起弯或从岳山起弯，上下各有两个弯，灵动别致。

造型精巧而华美，项腰处均有连续三个半月形弯入。

重装饰的“金银平脱琴”

这是日本正仓院所藏的唐代金银平脱琴。唐代古琴大多比较质朴，但这张琴却是个例外，制作精美华丽，纹饰细腻流畅，是唐代金银平脱器中的佼佼者。从放大的局部，可见正面顶部的锦纹方格，内有三人，分别在弹阮、抚琴、饮酒，周有树竹及飞天，花草、禽鸟、云气点缀其间，方寸之间，是一个优雅脱俗的世界。

供图 / 扬眉



细腻的蚕丝弦。蚕丝坚韧、有弹性，更符合自然之音。七弦有粗有细，从第一弦到第七弦的丝数也依次递减。

不过弦的制造，并没有形成以一贯之的规范，它能随时根据琴板和琴人的习惯进行调整：板材声响过于清越、尖细的，制弦时可以揉粗一些，抑制其燥，而板材声响哑暗沉闷的，则可以用细一些的琴弦进行中和。著名古琴家管平湖先生常用的“清英”琴上，有一根弦竟有绿豆般粗，是特制的，与他非凡的指力和刚健的演奏风格相得益彰。美国旅行者2号及旅行者1号上播放的古琴曲，就是管平湖先生用“清英”琴演奏的《流水》，在茫茫太空中传播来自地球清澈流淌的自然之声。

中正之音

蔡元培先生邀请古琴名家来北大授课和表演之初，古琴在北大的推广不太顺利。散文家周作人后来曾回忆当时的观感：“王露先生走上来，开始弹奏，场内鸦雀无声，大家都拉长了耳朵听着，却听不到什么声响，只远远的望见他的手上下移动着，好像是在打着算盘。”

无声？当然，王露的古琴并非无声，只是在宏阔的大礼堂内，它的声音委实有些微小，以至于坐在远处的观众很难听清。

不过这不够宏亮的乐音，却恰是古琴的独到之处。古琴的面、底板浑厚，共鸣箱体积较小，再加上琴体被厚厚的漆胎所包裹，这样的构造导致琴的共鸣体振动不充分，而且有传播阻碍，不过如此一来，却使得它发出的声音轻微淡雅、深沉悠远、圆润古厚。再加上琴弦与琴箱之间，没有作为传振支柱的“码子”支撑，振幅比较大，所以尽管音量不大，却余韵深长。

与华丽拥有十多条甚至二十多条琴弦、体量较大、声音铿锵的古筝相比，仅有七弦的古琴，并不适合大型场合的表演，更适合文人自娱，至多约上三五知己，一起静静欣赏。而且这淡雅悠远的乐音，十分符合文人的音乐品味。东汉应劭在《风俗通义》中这样赞美琴声：“琴之大小得中而声音和，大声不喧哗而流漫，小声不湮灭而不闻，适足以和人意气，感人善心。”在文人看来，琴的声音大小正好适中，体



减字谱里的“汉字密码”

由唐末琴家曹柔创立的古琴谱——减字谱，一直被沿用千余年而未被取代。所谓“减字”，就是将汉字中某一具有特征的部首或笔划取出，与其他部首、笔划及数字组合成一个符号。比如𦰩，草字头取“散”字的一部分，代表弹散音，即用右手拨弦取音，空弦发音。ㄣ取“勾”字的一部分笔划，表示用右手中指向内弹。“一”表示一弦。此符号的意思是：右手中指向内弹一弦的空弦。这种记谱法标明了音高、音位、手法等，还用句读将乐句分开。但是，却没有时值标记，故需要对曲谱进行节奏的切分，即“打谱”。同一首曲子由不同的流派甚至不同的人演绎，会呈现不一样的风格，这就是“琴为心声”。

左手指名

大指。大指末
节微屈。用侧
面按琴弦。

右手弹法

勾。中指向内
弹。

徽位 在七徽取音。

上半部分 左手指法

下半部分 右手指法

弦数

一弦。

[illegible]

夾鍾清商意

鸞勻可麓五筍麓。

筵立牙下
木也 筵 筵三可尼、筵

五
上八
九合
五
上九
合

鸞才筵筵鸞才筵筵鸞才筵筵鸞才筵筵

洵才盤而芒蜀芒蜀勢三枕蜀

芒
 𦵏
 省
 三
 作
 𦵏
 𦵏
 𦵏
 𦵏
 𦵏

清商調

勻麓函笥麓

菴ノ筍筵筵屈筍三

四 上八
 九合
 芍 合
 芍 下十
 芍 巳
 芍 大才

五
飢勾三
才上七
八又句
熱淚
茶
角
五
廿
管

九上 十下
鴛鴦

荀
荀
荀
荀
荀

鴛四鵲
七八
劫海
子
盤
尾
鴛

盐筍自三
 盐戾勾二四筍盐

夾鍾清商意

鸞勻可麓區勻麓。

筵三才下筵木也芍三可尼ノ筵

五
晉石
九合
荀
合
送
送
合
上九

鷺
筵
筵
筵
筵
筵
筵

流不簪不芒不筍不三不煖不

芒 𦵏
三作 𦵏
𦵏
𦵏
𦵏
𦵏

清商調

八音天籟

这是明代宫中日藏浙派徐门所传古琴曲《秋鸿》图谱册，图与谱的内容、意境相关，是目前仅存的与图画结合的琴谱。

现了儒家的“中正平和”之美。

这种特别的乐音，不仅让中国的文士爱听，就连喜爱东方文化的外国人，也往往为之着迷。

“我轻轻地拨动其中的一根弦，它发出一种使整个房间都颤动的声音。那音色清澈亮丽，但奇怪的是它竟还有种深邃低沉之感，仿佛这乐器是铜做的而不是木制的。在以后的很多年里，正是这音色让我着迷。从最微弱细腻的泛音——如寺庙屋檐下的风铃，到浑厚低音颤动的深沉。”1961年，瑞典汉学家林西莉虔诚记录下自己与古琴的第一次邂逅。

显然，林西莉感受到的古琴乐音并非单一的，而是具有不同层次的，这是古琴三种互相矛盾又和谐统一的音色在起作用。

古琴音色有“泛音”“散音”“按音”三种，分别象征“天”、“地”、“人”。演奏时用右手拨弦取音，若是空弦发音便称散音，因为全弦震动，共鸣性强，余音悠长。右手弹弦、左手按弦则为按音，是改变有效长而得到的声音。比起散音，它的共鸣性和余音相对较弱，但更多变，非常富有表现力。若左手轻触徽位，右手弹相应琴弦发出的则称泛音。如果说按音是废弃掉一部分弦长，那么泛音就是废弃掉一部分震动，所以音比较高，震动少，清澈脆亮，有金属之声。

清代程允基在《诚一堂琴谱》中描述过其听古琴三音的不同感受：“凡散声虚明嘹亮，如天地之宽广，风水之澹荡，此散弹也。泛音脆美轻清，如蜂蝶之采花，蜻蜓之点水也。按声简静坚实，如钟鼓之巍巍，山崖之磊磊也。”充满矛盾的不同音色配合使用，浑然于七弦之上，描绘出自然界奥妙无穷的变化，正是儒家文化中“和”的体现。

儒家看重音乐的教化功能，提倡“移风易俗，莫善于乐”，而古琴则是礼乐之首，尤其担负着“正人心”的作用。绝大部分古琴曲都要符合儒家“中正平和”的雅乐审美。即便演奏充满哀怨色彩的《湘江怨》《长门怨》之类的曲目，也以“乐而不淫，哀而不伤”为境界要求。汉班固的《白虎通·礼乐》一语道破其本质：“琴者，禁也，所以禁淫邪，正人心也。”

琴曲也必须承担起“教化”作用。古琴曲中有不少与孔子有关的曲目，如《猗兰操》，表现他以幽谷中性情高洁的兰花自比，如《文王操》，赞颂其如圣人般美好的德行。苏轼曾经在月夜江上听其父弹《文王操》，曲中昂然古意和松柏节操，令他感动不已，连连感慨“古器残缺世已忘”“千家寥落独琴在”。当往圣绝学已成绝响时，只有古琴，传承了圣人的襟怀和千年不易的“道”。



天人“桥梁”

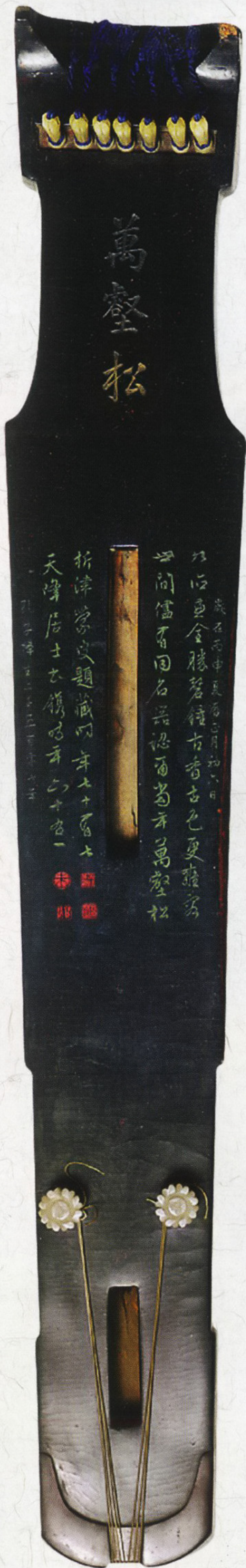
这是一面唐代的真子飞霜镜。图案左侧有一人在专注抚琴。中间荷叶上爬着一只象征长寿的乌龟，右侧树下有一凤凰正在伸爪展翅，上方有一轮明月从山中升起，下面一仙鹤展翅高飞。弹琴者位于如此美好的环境中弹奏，体现着琴的自然之道，而沟通天人的琴声，似乎把自然界最高贵和神秘的生灵都给感动了。

供图/扬眉

宋

仲尼式

“万壑松”琴



文人之道

唐开元二十八年（740年），40岁的诗人王维感到前所未有的疲倦，决心改变一下自己的生活。

而立之年状元及第，原本以为仕途一片光明。不想官场蹉跎，一再遭贬。尤其是四年前，他的伯乐张九龄罢相，宰相之位落到口蜜腹剑的李林甫手中，王维被迁河西节度府，任监察御史兼节度判官。看起来是升迁，实际上却是被逐出权力中心。

人到中年，王维对官场感到深深的厌倦，他逐渐过起一种参禅悟佛，亦官亦隐的生活，其中一大乐趣，莫过于弹琴自娱，或者与好友裴迪“浮舟往来，弹琴赋诗，啸咏终日”。

“独坐幽篁里，弹琴复长啸，深林人不知，明月来相照。”在王维的世界里，古琴与其说是世俗教化的圣器，不如说，是隐居生活的精神抚慰。

尽管儒家为古琴赋予世俗的伦理教化之责，然而对于文人来说，更多的时候，却喜欢把琴带到山水之中，抚琴自乐，逍遥自在。早在魏晋时期，阮籍、嵇康等竹林隐士就在山水之间弹琴自娱；而东晋的田园隐士陶渊明，也喜欢自备无弦琴一张，每朋酒之会，就抚而和之，并怡然自得地说：“但识琴中趣，何劳弦上声。”颇有些得意忘言的境界。

在变幻莫测的仕途生涯中，许多忧国忧民、清高正直的士人，往往怀才不遇，际遇坎坷。当“达则兼济天下”的理想难以实现时，他们就选择退隐山水，“穷则独善其身”，而琴，是隐逸生涯不可或缺的良伴。

古琴体积较小也便于携带，习惯于寄情山水的文人，凡“月之夜，花之晨，雪之夕”，抱起古琴便能说走就走。许多传世名画都以“携琴访友图”为题，画面中一人一琴一童子，行止于幽静的山林。

是的，更多时候，古琴属于自然。甚至于它本身，也有因自然环境而设的存在。

在古琴的外侧，紧靠一弦之处，镶嵌着十三徽。徽的基本作用是标记音位，是弹奏按音时按弦位置的标记物，也是弹奏泛音的节点。不过徽还有另外一个妙用。它往往用蚌壳做成，晶莹剔透的一个个小圆点，镶嵌在木质的琴面上，这是因为古人大多是在夜间秉烛或是月下弹琴，蚌壳点的徽位，可以反射月光、烛光，方便取音。世上乐器千万，恐怕极少有乐器是专门考虑“月下弹奏”的。

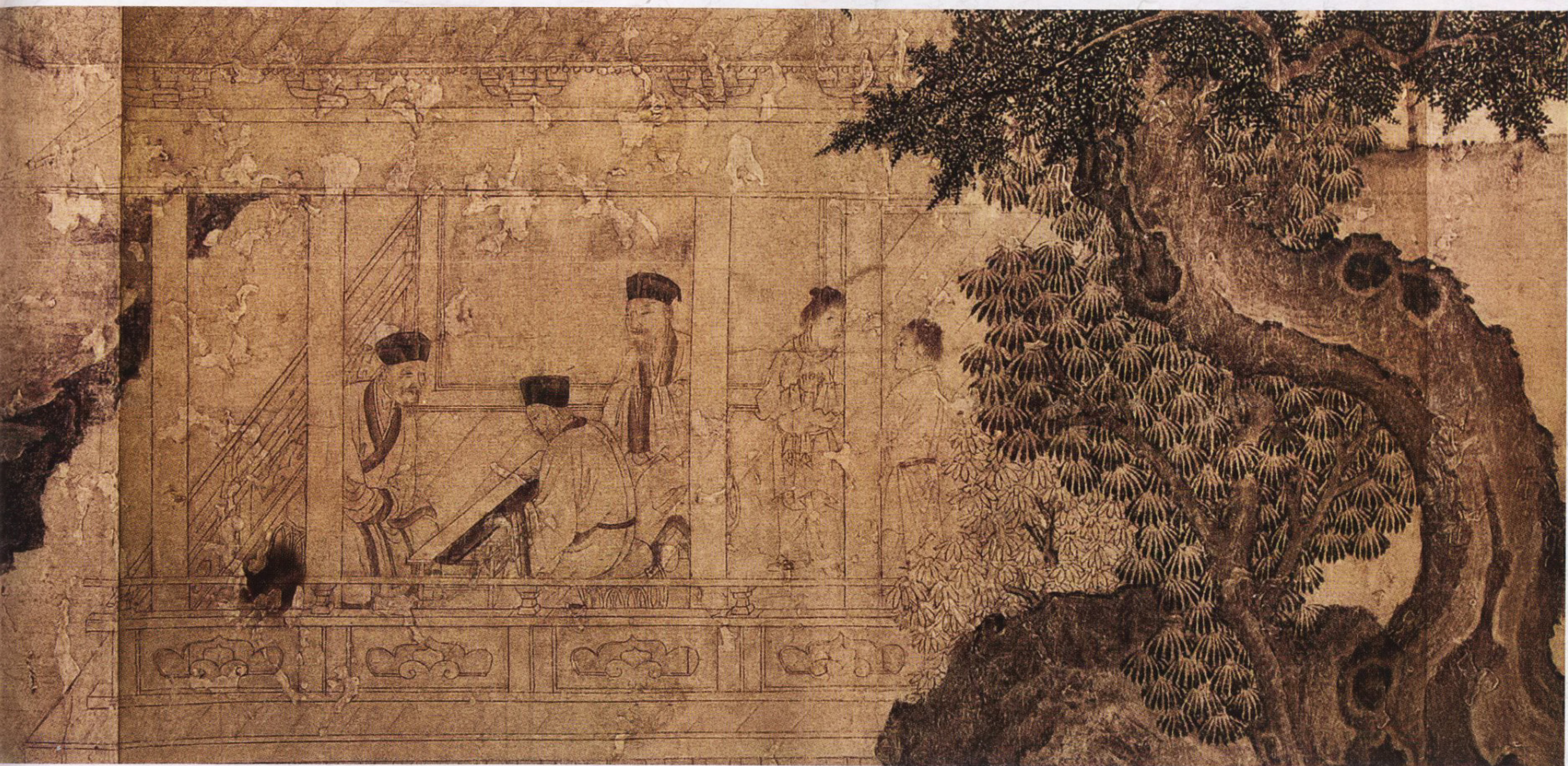
当白天的喧嚣散去，月明风清的夜晚，古琴清淡、古雅的声音却能传播至远。唐代文艺男神白居易对此深有体会：“月出鸟栖尽，寂然坐空林。是时心境闲，可以弹素琴。清泠由木性，恬淡随人心。心积和平气，木应正始音。”在大自然中弹琴，气息开阔、怡情悦性。然而，这尚不是关键所在。

汉末文学家、音乐家蔡邕辑写的《琴操》一书中，记载了俞伯牙向老师成连学琴的故事：伯牙向成连学琴三年，却始终没能达到至臻。成连叹道，看来只能带你去向我的老师请教。两人于是来到蓬莱山上，成连假称去请老师，把伯牙一人留在荒寂的海岛。在天风海雨铺天盖地的惊心动魄中，伯牙突然心有所感。他恍然醒悟，

原来成连所谓的“老师”就是天地自然啊！于是援琴弹奏，一时间山鸣海应，仿佛天地间只剩下一人一琴一孤岛。曲终之后，成连驾船而来，从此伯牙的琴艺誉满天下。

以自然为师，这是中国诸多艺术共有的特征，并不特别。然而古琴之于自然，却是深度的灵魂契合。

“久在樊笼里，复得返自然。”文人的审美意趣反馈到古琴，代代相传的经典琴曲中，有不少是模拟自然之景的，是琴曲中所占比例最大的一类，如诞生较早的《阳春》《白雪》。《神奇秘谱》在这两首琴曲的解题中说：“《阳春》取万物知春，和风淡荡之意；《白雪》取凜然清洁，雪竹琳琅之音。”在实际演奏时，《阳春》洋洋洒洒，生机



盎然，仿佛能听见冰雪融化，春溪喧哗，远处隐隐春雷，唤醒沉睡的大地。而《白雪》则沉稳清淡，如见天地萧瑟，白雪飘洒，雪竹琳琅，又是另一番风景韵致。还有丰神俊秀的《梅花三弄》，烟波浩渺的《潇湘水云》，怡然自得的《醉渔唱晚》，苍凉遒劲的《关山月》……每当沉静、悠远的古琴声响起，那纯净质朴的自然之声，像清澈空灵的细雨，安抚着燥热、焦虑的心灵。

现代诗人于坚说，在中国，心不是在教堂里。心是八月十五的明月，是大年初一的梅花，是苏东坡在《赤壁赋》中所说的“惟江上之清风，与山间之明月，耳得之而为声，目遇之而成色。取之无禁，用之不竭。是造物者之无尽藏也，而吾与子之所共适”。

自然是中国古代文人心灵之宗教，灵魂安置之所在。而琴，则沟通着人与自然。

文人之琴，儒道互补

左页图是宋代仲尼式古琴“万壑松”。仲尼式是所有琴里最简洁的一种，只在琴体的腰部和头部有两个凹进的线条，含蓄而大方的造型，最能体现儒家的中庸风格。上图是南宋《商山四皓图》局部，描绘了秦末四位高士避乱隐居商山的故事。其中一位老者弹琴，另两位专注倾听。古琴是士人退隐山林时的良伴，而对知音弹琴，更是文人的一种理想。

摄影/朱子浩

紫檀拼贴仿“百衲”

除了面、底各为一块整板外，还有一类琴，由许多条小木条胶合而成，称为“百衲琴”，据考由唐人李勉创制，是为琴中的异制。“百衲”出自佛家的“百衲衣”，以各色碎布补缀而成。右图为明琴“峨眉松”，看似百衲琴，但实际上是将名贵的紫檀木片加工成形后，以包镶之法拼贴于桐木琴胚之上，是一张仿百衲琴。下图是一位琴人携琴于青山之中（供图/行者先生）。在山水之中弹琴，感受天人合一之道，是古代文人的理想追求。



自由之魂

作为中国的众乐之王，琴既要体现圣人之道，又要表达山水之乐，承载的种种太多，于是在文人心目中，就越来越轻易弹不得了。

在红楼梦第八十六回《受私贿老官翻案牍，寄闲情淑女解琴书》中，贾宝玉一时兴起，打算向林妹妹学琴。结果林妹妹正襟危坐，向他洋洋洒洒讲述了一大段关于弹琴的讲究。

首先要择地、择时：“若要抚琴，必择静室高斋，或在层楼的上头，在林石的里面，或是山巅上，或是水涯上。再遇着那天地清和的时候，风清月朗，焚香静坐，心不外想，气血和平，才能与神合灵，与道合妙。”又要择人，如不能弹给知音，就“宁可独对那清风明



明
落霞式
“月明沧海”琴

月，苍松怪石，野猿老鹤，抚弄一番”。而且在弹琴之前，衣冠、姿态都要调整到最佳状态，“先须衣冠整齐。或鹤氅，或深衣。要如古人的仪表，那才能称圣人之器。然后盥了手，焚上香，方才将身就在榻边，把琴放在案上，坐在第五徽的地方儿，对着自己的当心，双手从容抬起，这才心身俱正。”

黛玉一番说辞之后，吓得宝玉连忙说道：“我们学着玩，若这么讲究起来，那就难了。”

黛玉这番话，并非她的“原创”。在现实历史中，文人们的确为琴写下了一系列繁规。比如明代胡文焕《文会堂琴谱》中就列出了“十四宜弹”和“十四不弹”。“宜弹”的情况与黛玉所说类似，不宜弹琴的情况则有“风雷阴雨，日月交蚀，在法司中，在市廛，对夷狄，对俗子，对商贾，对娼妓，酒醉后”等等。

“俗人”听不得，“俗地”里也不能弹，这未免太过于阳春白雪、目下无尘了。而且若要条条遵守，也实属不易。

然而习琴久了，有时候会有点怀疑那“十四宜弹”和“十四不弹”的可行性。琴史上，分明有不少千古绝唱，恰恰发生在“不宜”弹琴的场合。

魏晋名士嵇康受冤临刑前，叫人拿来自己心爱的古琴，就在刑场上洋洋洒洒抚琴一首，然后仰天长叹：“《广陵散》从此绝矣。”

嵇康的绝命之曲《广陵散》，既不“超脱旷达”也很不“中正平和”。它的题材内容源自古代《聂政刺韩王曲》，描写侠客聂政为报父仇，装扮成琴师行刺韩王的故事。这种刺杀君王的命题，在君权神圣的封建社会十分罕见，

却偏偏出现在古琴曲目中，并被奉为经典曲目代代相传。

另一首独辟蹊径的古琴曲《酒狂》，同样要在“不宜”弹琴的“酒醉后”才能弹出味道。曲子来自魏晋时期另一位名士阮籍，史载他不满当时的统治者司马氏，经常以醉酒佯狂来掩饰自己的心境。他的《咏怀诗》可以看做是这首曲子的注脚：“夜中不能寐，起坐弹鸣琴。薄帷鉴明月，清风吹我襟。孤鸿号外野，翔鸟鸣北林。徘徊将何见，忧思独伤心。”

嵇康临刑前的抚琴，也是借琴曲抒发心中的愤懑。人已上刑场，生命无从抗争。但至少曲中的剑拔弩张和金刚怒

明
蕉叶式
“蕉林听雨”琴

落霞与蕉叶

这两类琴式，都是模拟自然事物，颇具文人的浪漫情怀。落霞式，即琴的两侧呈对称的波浪曲线形，从细微的波浪曲线处理中，流现出晚霞沉落的丰富变幻之态。而蕉叶式身似芭蕉，琴首似蕉叶的叶柄向下弯曲，两侧似蕉叶的叶缘，向下略微翘曲，琴底则仿若蕉叶之茎。



目代替自己在艺术的世界里畅快淋漓的完成了复仇，不亦快哉！

“物不平则鸣”，古琴终究不是修行的法器，虽然总体上强调冲虚平和，但它作为音乐乐器，作为艺术，还有一份性灵的真挚。所以流传后世的曲目里，有《凤求凰》这样的千古爱情佳话，有《胡笳十八拍》这样思乡的愁情，有与友人依依惜别的《阳关三叠》，也有山中回忆往日岁月的《忆故人》。与儒家的种种教条化的仪轨相比，古琴更符合人性的自由舒展，它多了几分率性的洒脱，因此更加亲切感人。它追求道家的飘逸与超脱，却也总有纠结和惆怅的时候，因此更加具有温度和人情味。



以琴会友

这是清代叶芳林所绘《九日行庵文宴图》。在这场雅集中，文人们饮茶、赏画、弹琴，逍遥自在。在古代文人的雅集中，古琴一般是不可少的，人们以琴彰显格调，交流心声，共同品味琴中传承千年的圣人之道与山水之乐。

供图 / 扬眉

在“天”和“地”之间，古琴找到了“人”的位置。它尊重人的美好情感，体恤人的悲欢离合，也鼓励人个性表达的自由。它看起来规矩多多，却拥有其他乐器罕见的“自由”，这在绝无仅有的琴谱文化中体现得最为淋漓尽致。

古琴曲谱采用减字谱，用简化的方式标注音位及指法，却没有时值标记，也就是说，没有标明节奏。对曲谱揣摩领悟、切分节奏的过程，叫做“打谱”。同样的一首曲子在不同人的指下，风格会出现明显的区别。个体性情的躁与缓、品格的率真与随和、性情的浪漫与敦厚，以及对曲谱内容的不同理解，都会反映在琴曲中。甚至同一曲子同一个人在不同心境中弹奏，都会呈现出不同的气象。因此也有“琴为心声”的说法，也才会有伯牙子期单凭弹琴听琴就结下的千古友情。

还有一个故事，可以为独立与自由之琴代言。

宋代琴家朱文济在太平兴国年间“鼓琴为天下第一”，被请到宫中做了宫廷琴

师。当时宋太宗为了树立自己的声望，打算把琴的七弦增为九弦，理由是：琴本为五弦，周文王和周武王可以各增加一弦，我为什么不可以？言下之意，是要以周文王、周武王自比。

满朝文武有不少溜须逢迎之徒，纷纷大为恭维。而朱文济却淡然而坚定的表示反对。皇帝大为恼火，逼迫朱文济用新制的九弦琴演奏新曲。朱文济迫不得已，便使用其中的七条弦演奏了一首传统琴曲。不懂装懂的丞相为了向皇帝献殷勤，连忙问道：“这首曲子果然耳目一新，不同凡响，请问叫什么名字？”朱文济老老实实的回答：“就是传统古曲《风入松》。”



对独立人格的追求，勾勒出一代代琴人清高矍铄的风骨。寂寞又备受推崇的古琴，以微小的清音，传承在文人士大夫的书房与自然山水中，千百年来，不绝如缕。其文化早已超出音乐的范畴，而达到了“琴道”的境界。

嵇康的《琴赋》中称，“众器之中，琴德最优”。他以文人的身份，从艺术、文化、哲学等角度，第一次开启了对“琴道”的探讨。

然而一千多年过去，却始终没有人能说得清楚，琴道究竟是什么？

琴之道，亦儒亦释亦道，却又非儒非释非道。古琴是文人的乐器，其复杂与博大也许正如“文人”这个词的内涵本身，有道家旷远超脱的潇洒，有儒家家国天下的担当，也有佛家明心见性的空灵。

它复杂，深沉，博大，却又充满智慧和人情味。

这也是最能代表中国的声音。□

责任编辑/马赛屏
图片编辑/吴西羽
版式设计/杨东海

敦煌壁画里的乐队

撰文、供图 / 朱晓峰

敦煌壁画中，有一个栩栩如生的音乐世界。眼花缭乱的乐器，形态各异的乐伎，编制不一的乐队，这些规模或大或小的乐队，有的使用奇特乐器，有的按照编制排列，甚至还有一支不用乐伎弹奏的，不鼓自鸣的“无人乐队”。



稀有的“嵇琴”

绘于榆林窟第10窟窟顶西披下沿，由飞天乐伎手持。在这幅西夏时期壁画中，有件乐器琴头卷曲，呈“？”形，无琴轴，琴身呈上下宽、中间窄的流线型，琴筒正下方有琴身延长出的突起。从图像呈现，尤其是乐伎的手持方式看来，这是一件拉弦乐器，具体应为至晚在唐代开始流传的“奚琴”，宋、西夏时被称为“嵇琴”。壁画中的乐器绘制得十分完整和精美，是敦煌壁画中极为难得的一幅嵇琴图像。



独弦人不识

绘于榆林窟第15窟前室顶部的唐代壁画中。这件乐器由飞天乐伎手持演奏，它有着凤首造型的琴头，琴颈修长呈弧形，与共鸣箱一体成型，共鸣箱外形似琵琶但略小。奇特的是，此乐器仅有一根琴弦，张于琴头和共鸣箱之间。此乐器外形近似缅甸弯琴，但由于其琴弦仅有一根，造型独特，且音乐史未见与之对应的实物或记载，因而学术界对该乐器至今未形成共识，通常被视为敦煌壁画中的特异型乐器，可称“凤首弯琴”。

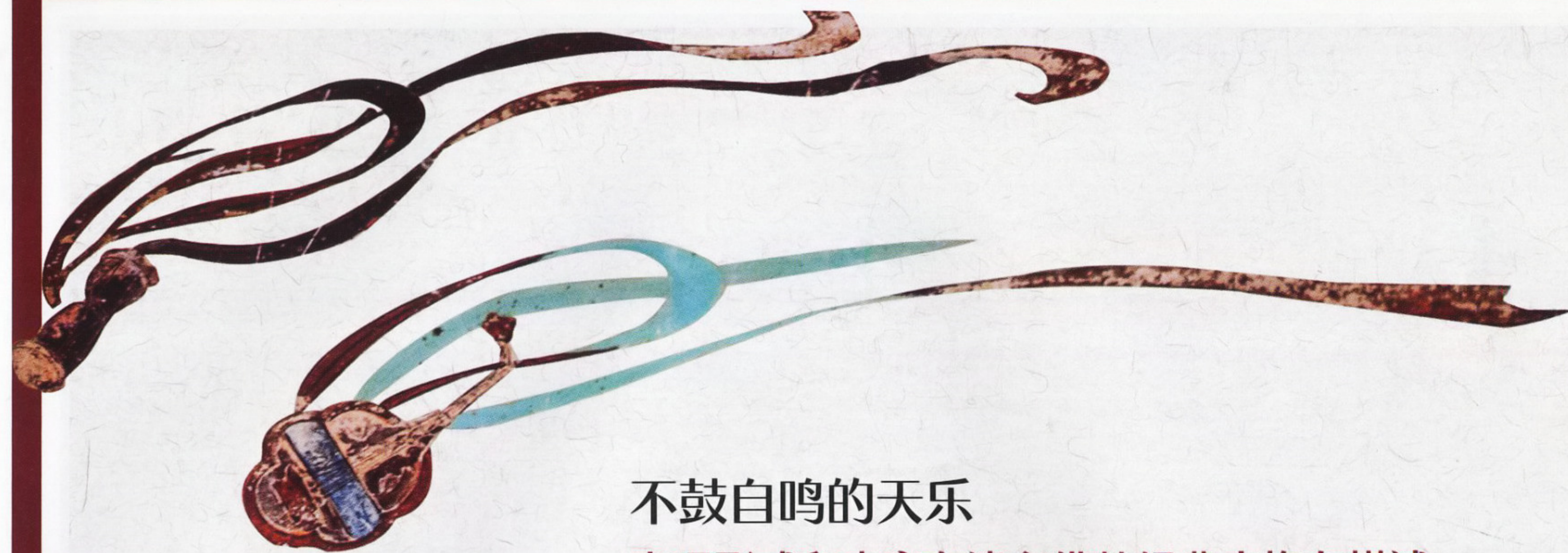


左右对应成规模

敦煌莫高窟南区南段第二层的第220窟，建造于唐贞观十六年（642年）。窟内北壁上，通壁绘有一铺《药师经变》，其中有大型菩萨乐舞的场景，向我们展示了敦煌乐舞世界中，不同乐器组合演奏的“乐队”形式。在北凉至西魏时期，敦煌乐队排列初现端倪，最初以独立演奏的形式出现，即乐伎中间绘以舞伎，后又出现乐伎连续线性排列的形式。北周到隋代，“成双”“对称”结构



显现出来，即乐队往往成双对称排列，并分为相互对应的两部分。到唐代以后，乐队、乐伎的数量增多，排列形式也更加丰富。在第220窟壁画上的菩萨伎乐乐队中，可见这种形式变化，即菩萨乐伎分左、右两部分，左侧乐伎15身，右侧乐伎13身，分坐于主尊身前舞伎两侧的方毯上，呈现出左右对应，乐器纷繁多样的面貌。



不鼓自鸣的天乐

表现形式和内容在诸多佛教经典中均有描述

①答腊鼓 ②箏 ③曲项琵琶 ④鸡娄鼓 ⑤鼗 (táo) 鼓 ⑥笛 ⑦竖篴 ⑧排箫



不鼓自鸣

莫高窟第321窟开凿于初唐，北壁绘有一铺《阿弥陀经变》。画面上部以深蓝色背景象征净土天际，其中化佛、飞天与楼阁之间，绘有各种乐器，器身系有飘带，飘带迎风飘逸，以表现乐器飞翔天际，不鼓自鸣的动态，这类图像我们称之为“天乐”，其形态即“不鼓自鸣”。

天乐，是佛教中的“天界”之乐，在敦煌壁画中极具特点。依佛教文献，最初的天乐由天龙八部以及天女演奏。后来，为宣扬佛法的神通，天乐开始演变出所谓自翔于天、自发妙音的神话。

关于“天乐”的表现形式和内容，在诸多佛教经典中均有描述，如《佛说观无量寿经》：楼阁千万，百宝合成。于台两边，各有百亿华幢，无量乐器，以为庄严。八种清风，从光明出，鼓此乐器，演说苦空无常无我之音。又有乐器，悬处虚空，如天宝幢，不鼓自鸣。

上图中的壁画即可见，天乐并无演奏主体存在，仅以单纯乐器形式绘于经变画或窟顶四披，佛经中描述天乐，一般以“楼阁两边”或“悬处虚空”作为其



《佛说观无量寿经》：

楼阁千万，百宝合成。于台两边，各有百亿华幢，无量乐器，以为庄严
八种清风，从光明出，鼓此乐器，演说苦空无常无我之音
又有乐器，悬处虚空，如天宝幢，不鼓自鸣

⑨腰鼓 ⑩笙 ⑪角 ⑫五弦琵琶 ⑬铙 (náo)



胡乐新声

所在位置，在佛教语境中被呈现出妙音天降的效果。

另外，天乐可以包括各种乐器，即经文所谓的“无量乐器”，而事实也是如此，唐代莫高窟出现在天乐中的乐器基本涵盖文献中记载的唐代各类乐器。关于天乐的演奏，一般认为是“不鼓自鸣”或“不奏击而常鸣”，但通过文献发现天乐应该存在演奏主体，只是这种演奏主体并非现实世界的人或佛教中的形象，而是“风”，如“清风鼓此乐器”“微风吹动譬如百千种乐同时俱作”“风吹万道声嘹亮”，风能够使乐器产生各种妙音且乐器可以独悬空中，这是佛教用于表现其佛法广大以及渲染净土世界美好的手段。

对于天乐在佛教中的作用，佛经这样描述：“鼓此乐器，演说苦空无常无我之音”“闻是音者，皆自然生念佛、念法、念僧之心”，可见使天乐产生各种声音，不是其最终目的，从根本上讲，是要通过不鼓而自鸣的声音，来产生皈依佛教的效果。通过对天乐图像的审视，我们发现，天乐将佛教赋予的特征，淋漓尽致地呈示在莫高窟壁画中，并且与壁画所表达的净土思想结合得天衣无缝。



琵琶

千回百转中国路

撰文 / 贾明

胡入华，西向东；直而曲，曲而直；马上到怀中，轻拨到指弹……一番番弃旧革新，一次次改换新声，琵琶被称为民乐器中的百变神女。琵琶的故事，还要伴着一首首琵琶曲来聆听。

《踏古》——走在琵琶前的“秦汉子”

古有琵琶名曲《怀古》，今有琵琶曲《踏古》。琵琶声声袅绕，伴有鼓点相和。历史上，也是不同音乐之风的撞击、糅合，才有了“琵琶”二字。

最早的琵琶声，盖可推至秦始皇修长城时期。苦于劳役的劳工们，可能受北域民族乐风的影响，设计了一种新乐器来自娱。他们在形似今天拨浪鼓的鼗（táo）面上加弦，制成了可以弹弦的弦鼗，下弹为“批”，上挑为“把”，这便是早期的琵琶——“批把”。

琵琶声响的这个开端，略嫌粗犷硬朗，它是出自于魏晋时期文人杜挚的说法。与他同期的大文人傅玄，给出了另一种声音，更偏细腻幽怨。傅玄说的是乌孙公主下嫁的故事。话说汉武帝为了联络游牧于今敦煌一带的乌孙人共抗匈奴，于元封六年（前105年），把江都王刘建之女细君作为公主，嫁于乌孙首领为右夫人，并命知音工匠，参考琴、箏、筑、箜篌等，制成一样可在马上弹奏的乐器，以慰抚她远赴他乡，途中思念亲人之苦。

东汉经学家刘熙在《释名·释乐器》中，也对琵琶有个解释：“枇杷本出胡中，马上所鼓也。”这时“批把”已然变成“枇杷”了。古人把敲击、弹奏皆称“鼓”，那么“本出胡中”何意？

未闻其声，先见其美

左页图为美国大都会艺术博物馆所藏明代木质琵琶，这把琵琶的背影，令人十分惊艳。它的背板由110多片龟甲形象牙雕饰拼接而成，每个小片中都雕刻着花鸟、人物等传统图案，骨雕琴颈的图案则为浅刻，显出层次感。木质蝴蝶形状的琴头同样精巧别致，充满吉祥如意。

法天象地的秦琵琶

敦煌莫高窟第285窟的西魏壁画（下图 摄影/动脉影）中，有持阮飞天的形象，阮、阮咸，也即汉代流行的秦琵琶、秦汉子，据说这是一种可以纵马弹奏的乐器，却在造型規制上，带着“四时、五行”等中国传统文化的烙印。下图中用于示意的秦琵琶，为日本正仓院藏螺钿紫檀阮咸复制品（供图/QUANJING）。

说起琵琶，很多人大概都有个模糊的认识，它跟胡旋舞、胡萝卜一样，都是打西域传来的。但东汉的“枇杷”非也。因为汉时典籍中，“胡”与“西域”界限清楚：“胡”仅指匈奴，而匈奴以西、乌孙以南的诸国才属西域。而枇杷所出的“胡中”，应该是在匈奴人的游牧地域范围内，今天内蒙古狼山、大青山一带。刘熙所释的画面，当是游牧民族纵马驰骋于广阔草原，闲来于马上欢快、豪放地弹拨着这种乐器——枇杷传于内地后，又有了个别名叫作“秦汉子”，私下猜测，莫不是与这画面有关？

魏晋时期，枇杷声越来越被中原文人喜爱，它被更名为“琵琶”。在象形会意的汉字世界里，偏旁意义非同小可，枇杷换上新装，已然登上琴瑟琵琶的优雅舞台。

但此时的琵琶在后来的唐人嘴里，被唤作“秦琵琶”。有学者考证认为，这里的“秦”并不是代指秦朝。汉时西域及境外各国都把中国称作“秦”（chin），所以秦琵琶、秦汉子，指的正是由胡中传来的“中国琵琶”。

东汉名士应劭在他的《风俗通义》中描述了当时的枇杷：“长三尺五寸，法天地人与五行，四弦象四时。”三尺象征天、地、人，五寸象征金、木、水、火、土，四弦则比附春、夏、秋、冬。这恰是中国古代给音乐罩上神秘主义色彩的习惯。可见，自东汉，西北少数民族传来的枇杷乐器，就已经被中原文化浸染而衍变。到魏晋时，傅玄说乌孙公主的琵琶是参照琴、箏、筑制作而成，还说“云琵琶，取其易传于外国也”，取名琵琶，好传之于外国。由中原文人改制，充满中国式象征的中国琵琶，又返影入胡中了。

而这身影中，还有更迷人的一个——西汉被赐与匈奴呼韩邪单于为妻的汉宫宫女王昭君。这位“落雁”美女，在后世的代代传颂中，总是身处这样一幅画面：大漠



戈壁，大雪纷飞，昭君姑娘身披斗篷，怀抱琵琶，回望长安，似歌似怨，我见犹怜……最早为王昭君勾画怀抱琵琶形象的，是西晋文人石崇。我们记得，琵琶恰是在东汉渐入中原文人世界，魏晋时期有了大发展。如此说来，昭君与琵琶两相依偎，倒是天作之合、缘分所致了。

只不过如今的昭君出塞图中，昭君姑娘怀抱的琵琶，大多是南北朝时才常见的梨形琴体，琴项的线条柔曼舒缓——这画面显然源于推想，不够接近史实，昭君手上若真有琵琶，也该是一把秦琵琶，而秦琵琶，可不是这个模样。

秦琵琶也叫“直项琵琶”，它的琴体共鸣箱乃圆形，由圆体向上直起琴项。您大概会想到，这样的琴形，好似一种传统乐器“阮”。没错，就是它。

魏晋“竹林七贤”之一的阮咸精通音律，对乐律有“神解”之誉，他不仅是秦琵琶弹奏高手，还改革了秦琵琶的品柱（即确定音位的弦柱），修定了其十三柱十二品的音阶方式。根据研究，这样的弦柱方式，很可能从琴、筝的结构得来，符合中国五音音阶排列法。后来，唐人便将阮咸改革的秦琵琶干脆称作“阮咸”，简称“阮”。再后来，它成为了魏晋大型演出——“相和大曲”中的一样重要乐器。

从弦鼗、枇杷到秦琵琶，从古人的传述到史稿的记录，这种游牧人自由豪放的弹拨乐器，染上四时、五行的神秘色彩，沾上琴筝雅乐的艺术趣味，越来越有中国味了。然而遗憾的是，它已不再叫琵琶。

《春江花月夜》——竖起来的奥妙

这首明清时开始流传的琵琶曲，又名《浔阳月夜》，描写浔阳（今江西九江）江上月色美景，乐韵悠长，意境深远。千年前被贬九江郡的白居易，在此地确曾闻得琵琶声。

白居易的一首《琵琶行》，本是借琵琶女的不幸来抒发自己无辜被贬的愤懑，但窃以为，今人印象更深刻的，还是诗人对琵琶曲声极为形象生动、惟妙惟肖的刻画。诗句成为摹写琵琶乐声的千古绝唱，诗的主题倒要排在其次了。

如果也为这位“千呼万唤始出来”的京城琵琶女画一张画像，那么她所抱的琵琶，才应如昭君图中常见的梨形模样。这种琵琶确由西域传来——公元四世纪，它才从老家波斯，不远万里来到中国。

与秦琵琶“直项”相区别，它被叫作“曲项琵琶”，梨形音箱，曲项、短颈，初来中国时，演奏者还是横抱琵琶或向左下方倾斜。而且，与秦琵琶以手指弹拨不同，它是用拨子弹奏的。在北魏云冈石窟浮雕和敦煌隋代壁画中，都可见当时曲项琵琶弹奏的这种姿式形态。



唐阮之美

秦琵琶将名字转让给胡琵琶后，作为乐器仍一直发展，即阮。在日本正仓院就有一把美丽的唐阮传世。上图为正仓院所藏螺钿紫檀阮咸的背板，通体嵌以螺钿、玳瑁、琥珀等饰物，图案是一对口衔璎珞的鹦鹉，正围绕伞盖飞翔，并散发着宝石般的光泽。

供图 / 扬眉

榆林窟第25窟
中唐壁画曲项琵琶



莫高窟第220窟
初唐壁画五弦琵琶



莫高窟第220窟
初唐壁画花边阮



琵琶多姿

在文化激烈交融碰撞的南北朝与隋唐时期，西来乐器琵琶也呈现出多姿多彩的面貌。在敦煌莫高窟壁画中，琵琶的形象散落在洞窟各个角落，有如百变神女般令人眼花缭乱。共鸣箱有半长梨形，也有半圆梨形的，弦有四根也有五根的，颈部有曲项也有直项的……最独特的是第220窟内，一只音箱呈扁梅花状的花边阮，一说曲项琵琶，为历史记载所未见。这可能出于画师的艺术构想，也可能是乐器改革的试验品。

曲项琵琶在中原的落地生根，得益于“龟兹乐”的传播。古龟兹，在今新疆库车，是中原通往天竺、波斯交通要冲，也是中原文化与西域文化荟萃之地，东西融汇、绚丽多姿的龟兹乐，便由此诞生。公元384年，前秦大将吕光灭龟兹，得龟兹乐。北魏统一后，龟兹乐又被魏王室所得，诸如曹妙达等优秀的龟兹乐宫廷乐师应运而生，而曲项琵琶，正是龟兹乐的主要乐器，曹妙达便是一位曲项琵琶演奏家。

公元495年，北魏孝文帝迁都洛阳，更多龟兹乐、高昌乐、天竺乐乐工、舞伎来到中原，曲项琵琶开始了在中原的广泛流播。公元6世纪中叶，北周武帝娶突厥阿史那氏为皇后，这位突厥皇后带来了大批西域乐工，武帝便撤掉了宫中原有的乐舞，以突厥人的龟兹乐、康国乐填充，甚至按“周礼”制度来使用这些西域音乐，武帝本人喜爱这些西域乐器，曾经“自弹胡琵琶”大宴群臣。嗯，此时，“胡”与西域已并为一谈，胡琵琶就是西域来的曲项琵琶。

龟兹乐与胡琵琶在北齐传习亦甚。北齐殇皇帝、幼主高恒，不仅怀抱琵琶自弹自唱，还要百数人来同他合唱“无愁曲”，因此人称“无愁天子”。正所谓上有所好，下必甚焉，弹奏胡琵琶在北朝贵族中可是个时髦的事儿。当时的大文人颜之推在他留传后世的《颜氏家训》中记载，说北齐一士大夫的儿子，因为学习弹胡琵琶而得到了公卿的宠信。

如此这般，曲项琵琶怎能不兴盛？至唐时，曲项琵琶已居乐部的首位，其热度压倒原有的秦琵琶，成为“琵琶”之名的特指，而秦琵琶则退居为“阮”的专享了。

初来中国时，曲项琵琶是四弦、四柱，比起秦琵琶的四弦、十三柱，音调并不丰富。它更长于乐舞的伴奏，更多作节奏型乐器。它也不似秦琵琶以丝为弦，而多以形似鹤的鸛鸡的筋，或者兽皮来作弦，以大拨子弹奏，拨击出宏亮、刚健的声响，“宏心骇耳”，划破了中国乐坛平和、雅正、纤柔、细腻长空，一时异军突起，征服人心。

但是，曲项琵琶在被中原文化圈的深度接纳过程中，同时也被长久浸染。东方民族的乐风更富含蓄、恬静、婉约之美，曲项琵琶演奏渐受这种东方灵性的感染，潜移默化，从乐器形制到演奏手法、艺术风格，均向“中国化”方向演进。



比如白居易和他的朋友移船邀见的琵琶女，她出场的姿态是“犹抱琵琶半遮面”——若是横抱的胡琵琶，怎么能够“半遮面”？

胡琵琶横抱，是要让拨子与琴弦自然构成垂直角度的最佳发声方向，便于右手拨弹出激昂的乐声。到唐中期，曲项四柱琵琶与秦琵琶结合，逐渐产生了曲项多柱琵琶，于是，曲项琵琶要安放十三弦柱的琴项被拉长，大腹梨形音箱随之缩小，更加秀气。而琵琶乐曲的发展、曲调的丰富，要求左手演奏技法日益繁复，持琴姿式相应改变也就顺理成章。所以，白居易诗中的琵琶女，当是斜抱或者直抱琵琶，这是当时琵琶持琴姿式的真实写照。

“轻拢慢捻抹复挑，初为《霓裳》后《六么》。”此二曲都是唐朝宫廷乐的精品，琵琶女是用“轻拢慢捻”精妙的左手指法来演绎，以达到嘈嘈切切、如珍珠落玉盘的艺术效果；“银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣。”这又是右手运拨的风雷音效，才能“曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛”，激越的强音撼人心腹之后，反而达到无限

“拨”若风雨

图中这尊唐代彩绘陶乐女俑，藏于美国大都会博物馆，乐俑怀中横抱的琵琶已经残缺，但其右手以“拨子”弹奏琵琶的姿态，被生动形象地保存了下来。唐代演奏琵琶一般不直接用手指触弦，而是使用一种长柄扇面的工具，这就是拨子。使用拨子弹奏出的声音刚劲有力，被形容为“拨若风雨”，但与手指弹奏相比，则少了几分灵性。

静谧的境界，令人遐想无穷，随之“东船西舫悄无言，唯见江心秋月白”。

左手指法的高度技巧，与右手拨弹自如配合，可以产生高妙的乐境。当时拨子的手法既可以“划出风雷是拨声”，也可以“腕软拨头轻”、“胡啼番语两玲珑”。后一句是白居易在听过当时著名琵琶演奏家曹纲的琴声后所作，诗人感叹曹纲运拨轻重得宜、徐缓有致，传出了异国他乡的别样纤巧风情。

左手、右手、拨子、素手，交相辉映，文人的钟爱与提点，演奏者艺术素养的提高——技术的发展与文化的浸润，琵琶乐声已令人“如听仙乐耳暂明”。

有音乐史家从文物资料分析，曲项琵琶来中原不久，就对秦琵琶手指弹奏法所能表现的细腻绵长的乐声，“心向往之”，开始有废拨用指的尝试。云冈石窟中就有用手指弹奏曲项琵琶的雕像。唐贞观年间，一位来自西域疏勒（今新疆喀什）的琵琶演奏家名叫裴洛儿的，改拨弹为指弹琵琶，得到太宗皇帝的赏识，而被载入史册。

只是，随着琵琶形制的衍变，拨弹技法的发展，左右手配合的完善，琵琶的拨弹与指弹长期并存，大致到元代，随着音乐色彩、层次变化更为繁复，右手技法必须与之相适应，拨弹最终淡出了琵琶乐坛。

《海青拿天鹅》 ——出入雅俗方称王

此曲元代已出现，是流传至今最早的琵琶曲。描绘猛禽海东青在空中与天鹅交锋的激烈搏斗场景。清代时更名为“平沙落雁”。乃是琵琶自由出入雅俗之间的见证。

技法王者

许多人因为白居易的一首《琵琶行》而爱上了琵琶。琵琶女轻拢慢捻抹复挑，便能以声传情，说尽心中无限事，这是因为琵琶女具有高超的弹奏技艺，也因为琵琶这种乐器，本身就具有强烈的描绘性，聆听起来犹如身临其境，所以琵琶被誉为民乐中表现力最为丰富的乐器。右图为明代画家郭诩所绘《琵琶行》图轴。

供图/视觉中国

青水上琵琶聲。主人忘卻客心悲。江心秋月白。東船西舫悄無言，唯見江心秋月白。……



琵琶曲中的指法奥秘

资料来源：王超 王玺主编《琵琶艺术》

模拟鼓声与箫声
弹挑、半轮接挑

描绘浔阳江月色
推、拉、吟、揉、绰、泛音

表现归舟、浪花和橹声
弹、轮、挑弹、抚弹、推、拉、撮、打

归舟远去、万籁皆寂
长轮、勾轮、推、拉、吟、揉、撮、打、泛音

表现捕捉与搏斗
长轮、轮双弦、勾搭、夹扫、扫拂、并弦

翱翔的天鹅和海青紧紧盯住
天鹅的专注神态
挑轮、滚、滚双弦、滚四弦、并四弦

元代诗人杨允孚诗云：“为爱琵琶调有情，月高未放酒杯停；新腔翻得凉州曲，弹出天鹅避海青。”诗有注曰：“《海青拿天鹅》，新声也。”此为这首古曲的文字记录。杨允孚说它好比翻作的“凉州曲”，可以理解为对这首琵琶曲较高的评价。

《凉州曲》是唐时琵琶名曲，乃是唐代著名的歌舞音乐《凉州大曲》发展而成。《凉州大曲》属隋唐时流行的宫廷“燕乐”，也叫“宴乐”，是隋唐时期宫廷宴会上助兴的音乐、舞蹈的总称。燕乐包括以歌舞音乐为主的声乐、器乐、舞蹈、百戏，与汉时的相和大曲形式相类似，但燕乐的华丽多彩更上一层楼。

宋人沈括在《梦溪笔谈》中说：“先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部为燕乐。”可见隋唐燕乐不但继承了汉乐府音乐的成就，更吸收了境内各民族音乐和西域各国的音乐素材，史家认为，这种宫廷“新音乐”，“实际上就是汉化了少数民族和外国音乐的精粹”。它在隋、唐几位嗜好音乐的皇帝的推动下，得到极大发展。

隋初，宴乐只有七部，隋炀帝将其改制为九部，即：清乐、西凉乐、龟兹乐、天竺乐、康国乐、疏勒乐、安国乐、高丽乐、礼毕乐。唐太宗时，增添高昌乐，成为十部乐。这其中，除了“清乐”是中国古老的“华夏正声”，西凉、龟兹、高昌、疏勒的音乐均属我国西北少数民族音乐，安国乐、天竺乐、高丽乐等则都是外国音乐，而它们也多是通過龟兹或者与龟兹乐融合后，传入中国内地，所以不论是九部还是十部，龟兹乐始终最优异、最突出。

文武双全之“弹”

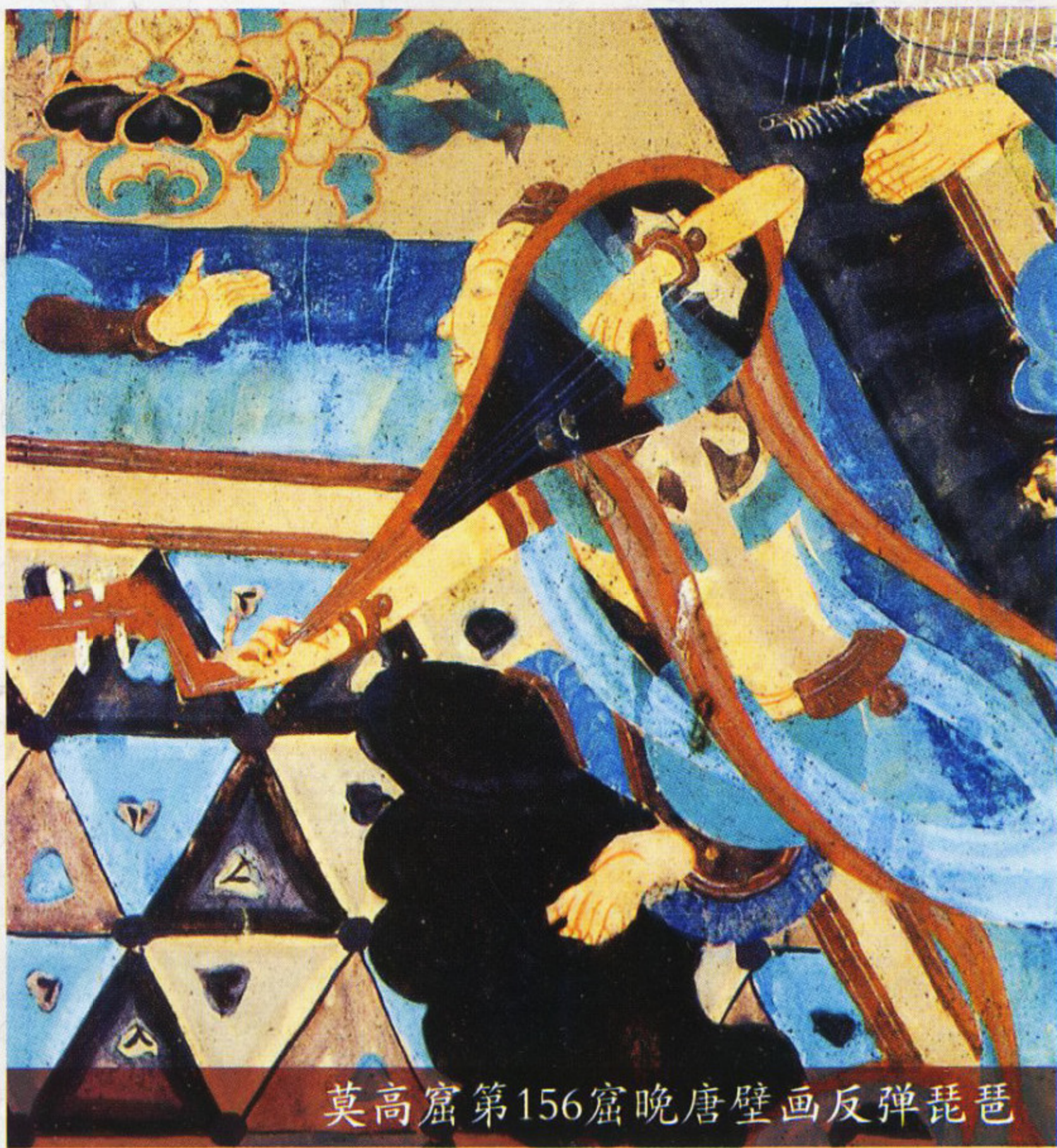
琵琶之名，起于“批”和“把”两种演奏手法，似乎也在冥冥中注定了它后世发展的道路。如今的琵琶，是弹拨乐器首座，仅基本的演奏指法就有几十种。传统琵琶曲有文武曲之分，演奏武曲时气势雄伟，演奏文曲时则沉静细腻，这都由不同手法演绎得来。上面的示意图以文中两首琵琶曲为例，来看琵琶常见的表现手法。

唐玄宗时，燕乐又被分为室内的“坐部伎”和室外的“立部伎”，乐队的声势更为宏大，音乐的层次更为富丽多姿。在如此绚烂豪华的大型音乐盛宴中，龟兹乐的主要乐器曲项琵琶不但地位显赫，乐声卓越，而且，它身处如此丰富的音乐元素杂糅、融汇的新天地，得以不断滋养、充实自己，这正是隋唐时期琵琶艺术日新月异、焕发光彩的极为重要的因缘所在。

就像《凉州曲》脱胎于燕乐《凉州大曲》，一批极富艺术魅力的琵琶独奏曲，在燕乐歌舞大曲中诞生出来。浔阳江边琵琶女所弹奏的《霓裳》，出自唐玄宗所编的燕乐大曲中的雅乐大曲精品《霓裳羽衣曲》；她弹的《六么》，又名《录要》、《绿腰》，是



莫高窟第112窟中唐壁画反弹琵琶



莫高窟第156窟晚唐壁画反弹琵琶

反弹酷玩

历史上的琵琶弹奏出现过横抱、竖抱和斜抱等各种姿势，但敦煌壁画中给出的“反弹”姿势更抢眼。反弹琵琶实际上是“载乐载舞”的一种形式，把高超的弹奏技艺和绝妙的舞蹈本领融为一体，甚至成为了大唐乐舞文化的最美符号。

供图 / FOTOE

来自西域康国的琵琶演奏家、宫廷乐师康昆仑的作品，亦改编自歌舞大曲。

话说唐德宗贞元年间，长安大旱，市上祈雨赛乐。街东有康昆仑，琵琶号为“第一手”，自谓街西已无敌。谁知，正当康昆仑在街东楼上自赏，新翻羽调奏《绿腰》，街西现出一女郎，登楼自弹，“及下拨，声如雷，其妙入神”。昆仑大惊，请与相见。女郎更衣而出，原来竟是庄严寺僧善本和尚所扮，康昆仑于是拜善本为师，此为琵琶音乐史上一佳话。这位“淘气”的善本和尚俗姓段，人称段师，相传《凉州曲》便是出自段善本之手，后传于徒儿康昆仑。

如果说，琵琶在唐时主要是经过宫廷燕乐大师之手，取得了精深的艺术成就，那么，自宋起，琵琶艺术已经通过庞大的士大夫集团和新兴的城市文化舞台，走向了更广阔的天地。

“小莲初上琵琶弦，弹破碧云天。分明绣阁幽恨，都向曲中传。”这是苏轼《诉衷

琵琶千年哪些变？

当四弦曲项和五弦直项的两种拨弹乐器走入中国后，很快便喧宾夺主，共同得到了“琵琶”的命名权。之后它们相互借鉴、融合，并被不断改造，从弹奏手法、琴体造型和结构都发生了变化，这种变化使琵琶的演奏技法得到空前发展。下图左列的文字列举了这些变化的几个方面。

唐·四弦曲项琵琶

唐·五弦直项琵琶

现代·四弦琵琶

统一成直项
颈部有所加宽

五弦琵琶改为四弦
低音弦被去掉，更利于演奏者的控制

放弃拨片、改为指弹
带来更多演奏手法

改为竖抱
解放了双手，同样有利于丰富演奏手法

相、品不断增多
由四相无品增加到六相二十五品（或二十四品），拓宽了琵琶音域

共鸣箱由宽变窄
逐渐变成修长的长梨形，便于左手按下部品位

琴头

用于固定弦轴，并起到装饰作用，多为“玉如意”形状

山口

琴身和琴头连接处的弦槽，用于搁弦

相位

又称“颈（项）”部，是一种音位装置

品位

位于面板上的竹条，现代琵琶有24、25或28品，决定音域宽度

面板

镶嵌于琴身上的共鸣板，上狭下阔，底呈半圆

琴身

琵琶的最大组成部分，通常由整块木料挖成半瓢状，和面板粘接成共鸣箱

弦

由粗到细分别称为缠弦、老弦、中弦、子弦，古代用丝线，现用尼龙线或钢丝

覆手

有系弦和传振的作用

摄影 / 刘晓辉 王凯

左手、右手、拨子、素手，交相辉映

经过文人的钟爱与提点，技术的发展与文化的浸润

琵琶乐声已令人『如听仙乐耳暂明』

变得更“性灵”

琵琶这种乐器，历经千年演化，度过了中西交融的剧变期，逐渐成为一件典型的中国乐器，音域变得更宽，技巧变得更多，下一步还能怎么变？琵琶发展到明清时期，开拓出了纷繁的演奏流派，大致可分南北两支：北派运用义甲，擅长金戈铁马的演奏，南多不用，风格变化多端。流派的发展，为琵琶注入了更多的个性与灵气。右图江南园林里的现代琵琶就透出一种南方流派的温婉气质。

供图/临溪摄影

情·琵琶女》词句，是苏轼在朋友家中见有女子弹奏琵琶有感而作。苏轼叹其琵琶声一时响遏行云，一时又幽恨暗生，其技艺出众，堪比北齐后主高纬那擅弹琵琶的宠妃小莲。

事实上，宋时，琵琶已不仅驰骋于宫廷燕乐，各州府文官、士大夫府邸中，也经常响起弄指拨弦、声动情绕的琵琶乐声。比如欧阳修、苏轼等人，自己精于音律能弹唱，还在家中雇养乐工。苏轼家中一位擅弹琵琶的乐工，演奏一曲《濩索凉州》，技艺高超，令人难忘。

宋元之际，全国涌现出不少商业繁华的城市，比如汴梁、成都、广州、泉州。一幅《清明上河图》、一本《东京梦华录》给后人留下宋都多彩的城市风貌，其中，便有一处叫作“勾栏瓦舍”的地方，那是用栏杆围起来的民间演出场子，好比步行街中的戏院，乃是繁华的商品交易市场的娱乐中心。这里有歌舞、戏剧、说唱、杂技，当然少不了器乐合奏和独奏表演。那么，琵琶，则以曲艺伴奏或者弹唱形式出现在这里。

就是在这繁华街市的勾栏瓦舍中，诞生了一种用琵琶伴奏歌唱的艺术歌曲，称为《琵琶词》。宋词人晏几道曾描写一位唱“琵琶词”的歌女小苹：“琵琶弦上说相思，当时明月在，曾照彩云归。”可见这“琵琶词”颇能诉相思、表深情。

元末南戏有一出著名的代表剧作叫《琵琶记》，讲汉代书生蔡伯喈与妻赵五娘悲欢离合的爱情故事。赵五娘远赴京城寻夫，一路上便是背着琵琶卖唱为生，而五娘唱的应该就是宋元流行的“琵琶词”。这个剧目是当时南戏“五大传奇”之一，它恰是琵琶伴唱于民间获得艺术生命源泉的实证。

大概是清乾隆嘉庆年间的某年，苏州浒墅关。一位文人模样的男子下船来至城门前，此时时间太晚城门已经关闭。可是这位书生却不焦急，反而闲坐于城门前的茶肆，取过随身的琵琶，弹奏以消遣。随后，更不寻常的事发生了，守关官兵竟然为其琴声所动，喜而开关放行。这便是“琵琶弹开浒墅关”之美谈。

声动官兵、弹开城门的人，是当时有“江南第一手”之誉的鞠士林，人称“鞠琵琶”。鞠士林是南汇县惠南（今上海市浦东惠南镇）人，是清代中期浦东派琵琶的最早传人。他在大约1860年间编了一本手抄琵琶谱叫作《闲叙幽音》，曲谱中的《海青拿天鹅》更名为《平沙落雁》。更名者或许并非鞠士林本人，但蛮有趣的是，从来都道“秀才遇见兵，有理说不清”，这位“鞠琵琶”的琴声却“打”开了坚固的城门——这是“天鹅拿海青”？

此为趣谈。不过，也恰好证明当时人们对琵琶琴声的喜爱，甚至包括军中兵勇，也证明了琵琶艺术的魅力和活力。

由《汉宫秋月》、《昭君出塞》走来，经过《十面埋伏》、《大浪淘沙》，终于《霸王解甲》、《平沙落雁》，归得《春江花月夜》……

这条由琵琶琴声汇成的河流，或奔涌激荡，或水光潋滟，暗波中倒映着宫阙华丽，蕴蓄着文人思绪……当然，这条大河还要流淌下去，天鹅、海青，我们都爱。□

责任编辑 / 刘睿
图片编辑 / 吴西羽
版式设计 / 杨东海



绝色唐琵琶



枫苏芳染螺钿琵琶
《骑象奏乐图》



桑木阮咸《松下弈棋图》

在日本奈良东大寺的正仓院中，珍藏着一把极为珍贵的五弦琵琶。它是由唐朝宫廷送给日本圣武天皇的唐代艺术精品，是目前世界上仅存的最早五弦琵琶传世杰作。这只琵琶表里满面皆由螺钿装饰，面板上有一位骑骆驼胡人，手中也在弹着琵琶。真是一把美轮美奂的绝色乐器。右页图为这只琵琶的背板，满布盛开的螺钿宝相花，花心镶嵌着琥珀和玳瑁，光彩夺目。正仓院还有一些唐代乐器的真身，这些乐器的弹拨面上往往点缀以典雅的木画，如今也成为唐代绘画的宝贵遗存，上图即为其中的两幅。

供图/扬眉



螺钿紫檀五弦琵琶





二胡

化胡而入俗

撰文 / 如姬

在外行人眼中，有些乐器会被认为是“土气”的代表，比如二胡。事实上，这种“最接地气”的民乐，原本可是正儿八经的“外来货”。一个“胡”字，泄露了它的出身……

走马西行，平沙莽莽。自从入了安西北庭节度使封常清的帐下当判官，那些平生不曾见的景物，而今一一走过，那些平生不曾听的胡乐，如今声声入耳。岑参多少已经习惯了。

戎马生涯，离别是常事。这一天，军中一位武姓判官要回京复命，主帅封常清摆酒践行。分明才八月的天气，外面却狂风呼啸，夹杂着漫漫飞雪，仿佛刻意为离别增添寒意。大家蜷缩于一处，除了喝酒，还有什么能助助兴呢？

“中军置酒饮归客，胡琴琵琶与羌笛。”岑参写道。塞外苦寒，唯有胡乐。

唐玄宗天宝十三年（754年），岑参出塞，三年后东归。其间，他为战友写下了这首流传千古的《白雪歌送武判官归京》。除了让我们看到千年前大唐军官镇守边地的辛劳之外，还无意间留下了音乐史上的一段重要资料——“胡琴”一词在中原典籍中首次出现。

不要问我从哪里来

胡琴是什么琴？唐朝末年的音乐理论家段安节在其个人论著《乐府杂录》中说：“文宗朝，有内人郑中丞善胡琴，内库有二琵琶，号大小忽雷，郑尝弹小忽雷。”将琵琶称为“胡琴”；白居易诗《池边即事》则有“毡帐胡琴出塞曲，兰塘越棹弄潮声”一句，后人解读，认为白乐天所说的“胡琴”，是对各类少

中国的小提琴

记载先秦诸子音乐理论的著述《礼记·乐记》道：“凡音之起，由人心生也。”音乐是心绪的写照，是人们表达情感的载体。作为中国“弦乐之王”，二胡音色细腻、近似人声，极擅传情，被西方人称为是“中国的小提琴”。

供图 / 视觉中国



二胡的前世今生

研究表明，二胡可能吸收了本土乐器轧筝和胡人乐器奚琴的特征。上图即是上世纪50年代为武安平调伴奏的轧筝，流行于河北、豫北及晋东南等地。而以“奚琴”为名的乐器也至今仍在，比如下图这件朝鲜族民间乐器，据说北京影戏和陕西同州梆子也使用奚琴伴奏。

摄影/刘晓辉

数民族乐器的总称或别称。然而往前追溯，既然践行宴的参与者岑参将胡琴、琵琶与羌笛并列，就证明在他所生活的盛唐，胡琴既不是琵琶，也不是“总称”。那它是什么？现代学者普遍认为，它是二胡的前身。

最直接的证据，来源于对考古资料的反推。

近数十年，在甘肃瓜州县榆林窟万佛洞、敦煌东千佛洞，考古人员于精彩斑斓的壁画上发现过5把拉弦乐器，尤以榆林窟第10窟窟顶绘制的图像最为清晰。画面上有9位飞天伎乐，皆高发髻、戴宝冠，持笙、腰鼓、笛子、箏、琵琶等乐器。其中一位左手扶琴杆，右手执弓正在演奏，这是目前已知的中国最早的拉弦乐器实物图。

仔细观察，这把拉弦乐器由琴头、琴身、共鸣箱、琴弦、弓杆和千斤组成，琴弦两根，琴弓为马尾弓，形制和现在的二胡极为相近。这组壁画出自和南宋同时期的西夏王朝石窟，由此可以判定，此种拉弦乐器即现代二胡的前身，至少在西夏时期就已经兴盛。

比西夏稍晚的元朝，在文字上给出了又一佐证。《元史·礼乐志》记载：“胡琴，制如火不思；卷颈，龙首，二弦，用弓捩之，弓之弦以马尾。”至此，二胡与胡琴的身世脉络，基本已经确定。

人类拥有的任何制度和物品，没有一样凭空造就，都是在已有的基础上，缝补、修葺、改革、发展、创新，从而得出“新”的发明。二胡，也必然有它尚未“成形”的时期。

当人们通过图像验证了胡琴与二胡一以贯之的血脉关系，便开始追本溯源，从“胡琴”中找寻二胡更早的祖宗。然而，岑参最早谈到了“胡琴”，却并未对“胡琴”形制和演奏方式做只言片语的描述。一直到唐之后五代十国的后晋，“胡琴”一词才第一次登上官方正史——“时帝自期年之后，于宫中间举细声女乐，及亲征以来，日于左右召浅蕃军校，奏三弦胡琴，和以羌笛，击节鸣鼓，更舞迭歌，以为娱乐。”比岑参进了一步，《旧五代史》中提到的胡琴有了明确的三根弦，研究者们灵机一动，又着手从形制上寻找胡琴的本源。

胡琴的主要特色之一是拉弦，而中国拉弦乐器的形成是相对较晚的。据文献资料记载，至唐代时，从皇家到民间，几乎还是击打、吹奏和弹拨乐器的天下。直到轧筝出现，才终于开启了擦弦、拉弦乐器的大幕。



二胡各部位有什么讲究？

从奚琴、胡琴到二胡，千百年来，这种拉弦乐器的形制结构发生了诸多衍变。图中这件19世纪的二胡，琴杆上不见固定琴弦的千斤，但基本形制已与现代二胡无异。因制作材料和各部件比例尺寸不同，现代二胡有不少“同族兄弟”，诸如京胡、高胡、板胡、坠胡，等等。
供图/美国大都会艺术博物馆

通常为龙首形或弯脖形。

琴头

内弦轴

是调整音高的部件。

外弦轴

琴杆

二胡的躯干，一般用乌木制作，是支撑琴弦、供按弦操作的重要支柱。

琴弦

有丝弦和金属弦两种，丝弦发音柔和细腻，但拉力差，容易断弦，现多使用金属弦，发音明亮刚劲。

弓杆

通常用细石竹做成，竹节应少而小，粗细适中。

琴码

连接琴皮和琴弦的枢纽，作用是把弦的振动传导到琴皮上。有竹码、木码、纸码、金属弹簧码等。

弓毛

用尼龙丝或马毛，以白色马尾毛为上品。作用是摩擦琴弦，使之拨动发音。

琴筒

二胡的共鸣筒，其质地和形状直接影响二胡的音量、音质，一般用乌木、红木或楠竹制作，讲究的用紫檀。琴筒一端镶嵌木雕或骨质音窗，利于发音、传音和滤音。

琴皮

二胡的发音体和振源的关键，对音质、音量有直接的影响。通常用蟒蛇皮加工而成。



乡土中国的娱音

二胡是中国老百姓最熟悉的民间传统乐器，这大概与其前身——胡琴在明清两代长期为戏曲伴奏的历史不无关联。直到今天，大江南北，市井乡间，三五戏迷聚于一处，往往少不了以二胡伴奏助兴。图中这位民间演奏者，一边拉响二胡，一边纵情高唱，他饱满的情绪，不仅感染了身后的孩子，也吸引了镜头外的我们。

供图 / 视觉中国

《旧唐书·音乐志》记载：“轧箏，以竹片润其端而轧之。”宋人陈元靓在《事林广记》中补充道：“箏（轧箏的别称），形如瑟，二头俱方，七弦七柱，以竹润其端而轧之。”换句话说，本土乐器轧箏由“箏”演变而来，横式，有七至十一条弦，但不再是弹拨乐器，而是以“竹片轧之”——用竹片在琴弦上挤擦，以发出声音，属于“棒擦”或者“擦弦”乐器，与后来的拉弦乐器已经有了基本相似点。

沿着这条路，人们很快又发现了另一种与轧箏演奏方式相似的乐器——奚琴。宋人陈旸著有一部长达二百卷的音乐理论专著《乐书》，对宋以前的音乐理论、乐器、歌舞等做了总结，其中谈到，“奚琴，本胡乐也，出于弦鼗(táo)，而形亦类焉，奚部所好之乐也。盖其制，两弦间以竹片轧之……”

“奚琴”的“奚”，指的是北方游牧民族东胡部落的一支——奚族，其祖先东胡在西汉时与匈奴争锋，多次挑衅冒顿单于，后被冒顿击败，部落开始分散为鲜卑和乌桓，奚族即鲜卑的一支（又有说是乌桓的一支）。南北朝时，奚族被称为“库莫奚”，隋唐称为“奚”。这个民族实力不济，在你方唱罢我登场的历史舞台上，往往只能大江里漂浮萍——随波逐流。奚王一会儿依附唐朝，一会儿又对突厥点头哈腰，待李唐势力衰微，奚族又受契丹欺压，几乎就没有当家做主的时候。欧阳修写过一首诗《试院闻奚琴作》，称“奚琴本出奚人乐，奚虏弹之双泪落”，奚族命运悲惨，连奚人之琴——奚琴奏出

的乐声都是伤感的。

“奚琴”在宋代又被称为“嵇琴”，让人一望便想起弹《广陵散》的嵇康。宋人高承在《事物纪原·乐舞声歌·嵇琴》中就脑洞大开：“或曰嵇琴，嵇康所制，故名嵇琴，虽出于传诵，而理或然也。”写《事林广记》的陈元靓也秉承此说。将“嵇琴”硬归入魏晋大音乐家嵇康的名下，相当于给土皇帝找了个名祖宗。实际上，嵇康的琴是古琴，演奏方式为弹奏。而本属胡人乐器的奚琴，演奏方式是擦弦，又是两根弦，陈旸在《乐书》中绘制的奚琴图，除了没有琴弓以外，形制也与榆林窟壁画上的二弦胡琴大体相似，因此，嵇琴和嵇康毫无关系。学者综合图文证据普遍认为，奚琴就是西夏时胡琴的前身——在民族大融合的背景下，奚琴的竹片擦弦，被改为马尾弓拉弦，最终演变成后来的胡琴。

关于胡琴的由来，还有另一种意见，将源头指向了西方。放眼世界，拉弦乐器最早是阿拉伯半岛的发明，称为“拉巴卜”，只有一根弦。有人据此揣测，阿拉伯人先是把“拉巴卜”传给了波斯人，变成波斯乐器“卡曼恰”；波斯人又传给维吾尔人，成为“哈尔扎克”，维吾尔人再将“哈尔扎克”传给中原人，于是有了“胡琴”，再演变出后来的二胡、京胡、板胡、南胡……

这种争议至今也没人能拍板定案。或许，在民族融合、音乐发展的过程中，二胡可能吸收了轧筝、奚琴，甚至哈尔扎克等各方乐器的特征，物

如其名，是本土乐器和“胡、洋”结合的产物。好在英雄不问出处，二胡的身世问题，似乎也不必过分纠结。

“二胡”的奋斗史

为学界所普遍接受的“二胡的进化史”，大体可概括为轧筝、奚琴（嵇琴）→胡琴→二胡。那么，二胡的“祖先们”在中国历代的地位到底如何？或者说，二胡是怎么成长起来的呢？

根据《唐六典》的记载，唐代宫廷乐队由击打乐器、弹拨乐器、吹奏乐器组成，包括钟、磬、节鼓、琴、瑟、筝、筑、大忽雷、小忽雷、笙、萧、篪、埙，等等。《旧唐书》加入了蔡文姬《胡笳十八拍》中的“笳”——

吹二胡的女人

下图拍摄于1959年10月，一名女演员将传统弦乐器二胡改成了管乐器，在台上“吹二胡”，庆祝新中国诞生十周年。
供图/视觉中国



祖传的二胡制艺

本页图拍摄于济南双忠祠街上的百年老店“杜记制琴铺”。制琴师杜长江的爷爷当年就以制作胡琴为生，到了杜长江和弟弟杜文源这一辈，又继承了家传手艺。他制作的二胡远近闻名，销往全国各地。下图分别是制作琴皮和琴筒的场景，琴皮一般使用蟒皮制作，为的是发音浑厚圆润，共鸣较好，性能稳定。右页图为杜长江制作的二胡。

供图 / 视觉中国

一种西北少数民族乐器，但尚未出现“奚琴”、“胡琴”的影子。看来，岑参口中的“胡琴”当年不过流行于漠北草原一带，只为边塞将帅和诗人所常见罢了。

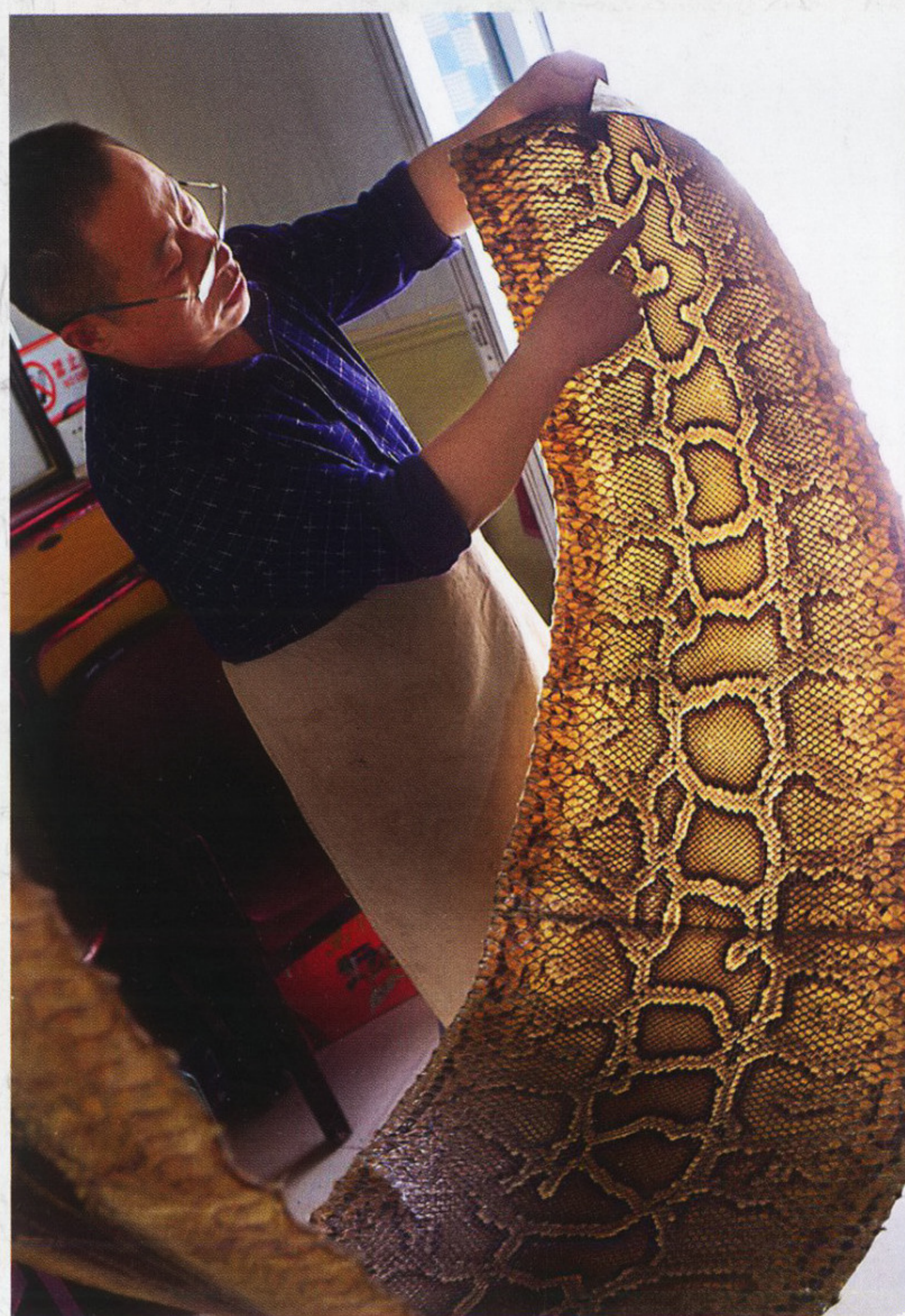
宋朝时，宫廷遵循《周礼》古制，设有“八音之器”，即金、石、丝、竹、匏、土、革、木八种材料的乐器。其中，丝部为弦类乐器，有一弦琴、三弦琴、五弦琴、七弦琴、九弦琴和瑟，五种琴均属古琴一类，为弹拨乐器，和胡琴无关。换句话说，此时的胡琴依然没能闯进上流社会的舞台。

不过，南宋耐得翁的《都城纪胜》写道：“（细乐）比之教坊大乐则不用大鼓、仗鼓、羯鼓、头管、琵琶、箏也，每以萧、管、笙、轧箏、嵇琴、方响之类合动。”二胡的可能祖先——轧箏和嵇琴，都以伴奏乐器的身份名列其中，虽只在民间使用，但至少得到社会上的一些认可了。

到了元代，《元史》明确记载了胡琴的特征，在宫廷“天乐一部”的队伍里，已有胡琴的位次，稳稳当当坐镇皇廷。

宋人刘敞曾经形容奚琴“深如洞箫亢如歌”，作为奚琴的后继者，胡琴的音域虽比较窄，只能作为伴奏，但在一众伴奏乐器里，它独具特色——乐声如歌，鹤立鸡群，最是出众。蒙古人在东征西讨的过程中，吸收融合了不少外来文化，“亢如歌”的胡琴终于迈进了元朝皇室的大门，完成了质的飞跃。

然而世易时移，明朝立国后，宫廷一切礼仪基本不从元朝找依据，而是将目光对准更早的唐代，追求“雅乐”。只有在迎接“四夷”来朝时，胡琴才被拿出来撑一撑场面，算是拉近与少数民族同胞的亲切感。明代画家尤子求画了



一幅《麟堂秋宴》图，图上有一童子在演奏胡琴，胡琴有两弦、卷首、龙头，以马尾弓拉弦，和今天的二胡几乎一样。两相对比便可知，胡琴在明代基本只是社会底层卖艺的工具。

从“被封杀”到“走出去”

明清两代，民间戏曲文化昌盛，胡琴作为主要伴奏乐器，一开始流行于南方，清朝吴太初在《燕京小谱》中说：“蜀伶人新出琴腔，即甘肃腔，名西秦腔。其器不用笙笛，以胡琴为主，月琴副之。”时人夸赞它既有高亢激越之势，又具低回婉转之妙。成书于道光年间的梨园笔记《金台残泪记》进一步解释，四川这种“琴腔”，大概是趁着长江的便利，流传到湖北，再向外扩张，最后风靡全国，连京剧都以胡琴为伴奏。

但，命途多舛的胡琴很快又遭到了致命的打击。乾隆年间的李调元在《剧话》中说：“胡琴腔起于江右，今世盛传其音，专以胡琴为节奏，淫冶妖邪，如怨如诉，盖其声之最淫者。又名二簧腔。”在正襟危坐的皇家看来，胡琴所传出的声音很“淫邪”，能把正经人带偏，属于有毒音乐。于是，胡琴很快就遭到了被朝廷封杀的命运。

《中国戏曲通史》提到苏州老郎庙有一块《钦差谕旨给示牌》碑，明确记载着嘉庆三年下达的“饬禁乱弹”的指令，官方给出的理由是“淫靡媒褻，怪诞不经，最为风俗人心之害”。道光年间《都门杂记》也说，“随唱胡琴传情，最足动人倾听”——胡



琴太会传情，而情，在腐朽顽固的士大夫心里，是羞于出口的，是正经做事的人所不屑的。大户人家要的是雅乐、正乐，就像孔子在流亡途中弹琴给学生们鼓舞心志那样，无限高雅，极具正能量。

嘉庆四年（1799年），朝廷又放出大招，称“川、楚教匪，借词滋事，未必不由于此”，给乱弹胡琴扣上了反政府的帽子，堪称胡琴史上最严禁令。清政府一而再再而三强行封杀，使老百姓不得不对背后暗藏的因由浮想联翩。众所周知，这年正月初三以前（注：乾隆于嘉庆四年正月初

三病故），太上皇迟迟不肯放权归政，紫禁城里“二皇”并存，甚是尴尬。而胡琴偏偏有两根弦——老弦、子弦，民间又称其为“二簧”，正犯了嘉庆的忌讳。要是在台上赶巧拉断了一根弦，怕是会惹来杀头的大祸。

由此，胡琴再难以得见天日，底层老百姓只能在私下偷偷摸摸演奏，登不了大雅之堂。久而久之，这种乐器带给人的印象，就总是和落魄、苍凉、困窘、不入流……脱不开关系，恰与村口红白事必备品——唢呐同病相怜。

再来说“二胡”。关于这个称呼，有史可查的最早出处，是晚清作家连梦青的小说《邻女语》：“忽然又走进来几个粉头，抱着琵琶、二胡，走近不磨饭桌前面点点头，就笑着拉起弦子，放开嗓子。”近代史学家、方志学家张次溪在《清代燕都梨园史料》中这样描述：“近人加入二胡，其工尺高下与胡琴同一，手法无特殊之点，但觉呜呜盈耳，嘈杂不清，不知何所取也。”显然，张次溪不怎么看好二胡，他的记述证实了当时二胡存在的重大缺陷——没有合适的把位，演奏者如果技法不够纯熟，二胡发出的声音就会嘈杂不清，让人感受不到它的好。同时，张次溪此说也表明，二胡与胡琴并不完全等同。

有人认为，二胡是二股弦的胡琴。另一种说法是，二胡是常居于第二位的中音胡琴。因清代京剧盛行，伴奏中京胡的发音相对高亢、嘹亮，为了让伴奏音乐显得更柔和、更有层次，比京胡发音低八度的第二把胡

链接

二胡真的“土”吗？

专业上用“自由度”来评判乐器在表现音高、力度、音色等的自由程度。一般来说，自由度越大的乐器，趣味性越强，生命力也越强，当然也越不容易掌握。

现代的二胡是无固定音位的乐器，在音高上的自由度大于扬琴，音域比小提琴窄，比长笛宽；属于音强范围变化最大的乐器之一；在音色方面的自由度则是无限的，擦弦振动的特点决定了它的乐音相当细腻；在音长上，它靠运弓来控制，比琵琶、扬琴的自由度大得多。以上特点决定了二胡具有很强的塑造音乐形象的能力，它与小提琴、钢琴一样适于独奏。也正因如此，二胡入门容易精通难，民间有“三年笛子五年箫，一把二胡拉断腰；千日琵琶百日箫，一把二胡拉一生”的说法。

二胡的音色极富歌唱性，这一方面是因为它的内外定弦的音高与弦的张力适宜，另一方面是由于琴筒的一侧用蟒皮蒙制，在演奏时无需大力度按弦运弓，即可发出平和柔美之声。优秀的二胡演奏家可用这手中的两根细弦变幻出直抵人心的美妙乐音，比如华彦钧的代表作《二泉映月》，就被世界著名指挥家小泽征尔赞誉为“应该跪在地上聆听的乐曲”。



琴，就被加入了伴奏队伍，是为“二胡”。

不过，二胡后来终于打了个翻身仗。因为一个人——近代音乐教育家刘天华。

刘天华是清末秀才刘宝珊的儿子，他还有个大名鼎鼎的大兄弟——北大国文系教授刘半农，刘半农一首《教我如何不想她》，至今都是诗歌经典。

刘天华丝毫没给家族丢脸。虽然早期因为想研究二胡，曾被家人斥责为“叫花子”，但他决心“改进国乐”，终于一条路走到底，点亮了自己的人生。

在那个中西方文化冲击、交融最激烈的时代，不少人高唱着“全盘西化”，刘天华却在接触了各类西方乐器后，通过吸收外来音乐的精粹，着手改进中国本土的乐器。刘天华对二胡进行了自上而下的改革，从形制，到记谱法，到定弦，再到演奏方法，等等。最大胆的革新，无疑是汲取小提琴的演奏技巧，将二胡的把位增加到五个，扩充了音域范围，使其从长久以来的伴奏乐器，转变为能够独当一面的独奏乐器。千年的绿叶终于有了当红花的机会。

所谓文明史，无非是“收进来”、“走出去”。刘天华在高等学府为二胡单独设立了课程，编写二胡教程，又创作了一系列的二胡独奏曲，加上后继者如刘天华三弟刘北茂、瞎子阿炳、蒋风之等人不断的创作、创新，今时今日，二胡早已“拉响”世界舞台，在缤纷的中西乐器间，在广袤的世界音乐史上，完全拥有了属于自己的一席之地。□

只是“悲乐之王”？

经过近代音乐教育家刘天华改革后的二胡，已经从伴奏乐器升级为独奏乐器，但许多人对它依然有不少误解，比如以为二胡只能用来演绎悲伤的情绪。它近似人声的细腻音色，的确常常被用来模拟哭腔，但就像图中旅日二胡演奏家陈敏所表现的那样，活泼、明快、清新甚至喜庆的旋律，也是二胡曲目的常见桥段，演奏者既可怡然自得，亦可与他人共享欢畅。

供图 / 视觉中国

责任编辑 / 郭婷
图片编辑 / 陈敬哲
版式设计 / 杨东海

中国
乐器

筝



俗乐总有新声

杂志惠

www.zhuwenhu.com 沈雁杭

它，自诞生之日起，就被视为娱人之器。它的繁手多变也屡受士大夫指摘。然而，它的声音让人动情落泪，也让人欢愉神荡。它诉尽人间烟火，红尘冷暖。与古琴相似，却被视为“俗乐”的代表。这背后的道理是什么？

文献中第一次出现它的身影，是在一篇叫做《谏逐客书》的雄文中。

战国末年，楚人李斯被秦王嬴政下了逐客令。心有不甘的他向秦王递上自己的心声。他先是滔滔雄辩，历数秦国用客卿而强国的历历往事；又笔锋一转，列举各种女乐珠玉，虽非秦国所产，却被秦王所喜爱，那么用人也该如此。

《谏逐客书》打动了嬴政，秦王收回成命，李斯继续在秦国施展宏图。

在改变一代名相命运的文章中，提到了一批秦国的代表乐器，用来和郑卫的靡靡之音作对比：“夫击瓮、叩缶、弹箏、搏髀，而歌呜呜快耳者，真秦之声也。”

古老的箏，赫然陈列于粗糙厚重的打击乐器之间。在如此热烈的场面中伴奏表演，想必奏响的也是一曲曲刚劲有力的秦地之乐，正如汉代刘熙《释名》中所解释的“箏箏然”，其得名即是拟音而来。在秦国虎视中原的岁月里，也许可以听到重重杀机。

箏在秦人热烈的歌舞中出场，混杂在群乐合奏中，声音铮铮有力。一出场，就如此明快热烈，世俗热闹。一亮相，便定下了它千年的基调。

欲与古琴试比高

战国时期，箏是典型的秦地乐器，秦箏的名字也伴随它两千余年。不过这肯定不是古琴真正的第一次出场。只是关于它确切的诞生缘由，已无从考证，只留下多个版本的传说。有的说它由瑟分半而来，有的说它曾是秦人的兵器，也有说是秦将蒙恬所造。

汉代许慎的《说文》中这样描摹箏早期的形态：“箏，鼓弦竹身乐也。”又道：“箏，五弦筑身乐也。”看来那时的箏和现在一样，由弦和发音面板组成，不同的是，它由竹子制造，而且大多只有五弦。除了浓烈的秦地烙印外，古琴的童年时代似乎还有一个特色，就是个性不够突出。在谈到它时，人们总喜欢把它与其他乐器类比。除了由瑟分半而来，又有“筑身”之说。

在先秦时代，琴、瑟、筑、箏从外形上看确是“近亲”——都是板箱上固定弦丝，只是弦数和演奏方法不同，比如琴有七弦，瑟为五十弦或二十五弦，筑为十三弦，而箏则以五弦居多。

尽管模样相似，高低贵贱却大为不同，琴与瑟常常以合奏的形式出现在贵族的宴饮和生活中，而箏则多是民间画风。汉代桓宽在《盐铁论》中追溯道：“卿大夫有管磬，士有琴瑟。往者，民间酒会，各以党俗，弹箏鼓缶而已。”在先秦时期，身份高贵的卿大夫用的是管、磬，士则有琴、瑟，这些乐器都在八音之列，而箏，却和缶这样的打击乐器一样，在小酒馆里为普通百姓服务助兴，上不了大台面。

21弦现代箏

左页图的古箏身长163厘米，有弦21根，弦丝悬于木板音箱之上，由排排箏柱架起。前端微隆似山，余尾绵长如河。这样的21弦古箏，正是今日最流行的样式。箏首箏尾之处，还有精描细刻的装饰花纹，让箏体显得愈发华丽可观。

摄影 / 侯雨杉



明明拥有相似的外表，为何地位如此迥异？那时候留下的只言片语，无法回答这个问题。汉魏六朝之际，古筝曾试图打响一场“翻身战”。

首先是制作材料的“变身”。秦汉以前，制作古筝的材料为竹，但这却带来一个无法克服的缺陷。作为古筝的面板，需要一定的宽度，以扩大音量，增加共鸣，而狭长的竹子无法满足这个要求。于是大约在魏晋时期，竹子逐步被桐木和梓木所取代。这两种木材，是琴与瑟的常用材料。当人们开始使用琴瑟原料制造筝时，在加宽筝身的同时，也无形中提高了筝的价值。此外，筝弦也实现了“大跃进”。

迄今我们所能看到的最早的古筝，来自于江西省贵溪县仙岩一座东周墓葬，人们惊讶地发现，它的两端竟有十三个弦孔，不是五弦？这似乎说明，同一时期内不同数量弦丝的筝是并存的，只是不同时期有自己的主流样式。

魏晋南北朝时期，是十二弦筝的“表演时间”，它取代五弦筝，成为这一时期流行的“爆款”。而当筝的弦数越多，越便于变化，所表达的情感丰富度也极大地拓展了。

满腹经纶的文人，喜好为器物赋予与众不同的意义与价值，当筝在改变自身的同时，也逐渐引起了文人的重视。

汉魏六朝时期，文人为各类乐器作赋，其中筝赋八篇，位居榜首。东汉末年的隐士侯瑾，是第一个为古筝撰写专文的人，他将古筝超拔到至高的境界——“逸遗世而越俗”，地位犹如古琴；“美哉荡乎，乐而不淫”则将筝乐推至诗三百的境界。

侯瑾之后仍有人企图将古筝提高至古琴的大雅境界，三国时的阮瑀称赞古筝“冠众乐而为师”，“曲高和寡，妙技难工”。西晋时的傅玄更赞古筝“上崇似天，下平似地，中空准六合，弦柱拟十二月”，称其为“仁智之器”。这种比附天地与圣贤的做法，与文人对古琴的推崇如出一辙。似乎在某个历史的瞬间，古筝几乎与古琴并肩而坐，共同承担雅乐的重担。喜欢弹筝的人也多了起来，王公贵族竞相追逐弹筝、听筝之风，比如魏文帝曹丕，不仅能自弹自唱，还能作曲；文艺范儿十足的梁简文帝萧纲，专门写了篇《筝赋》，感叹古筝“足使客游恋国，壮士冲冠”，具有摄人心魄的魅力。

然而历史的发展，却完全出乎预料。古筝既没做到“曲高和寡”，更没达到“乐而不淫”。毕竟再相似，古筝与古琴的灵魂，也是不一样的。接下来，唐人将展开一场关于古筝的迷恋、赞美与“吐槽”，向世人明白揭示这一点。

魏晋南北朝时期

是十二弦筝的『表演时间』，它取代五弦筝

成为这一时期流行的『爆款』



“繁手淫声”的诱惑

唐元和初期，白居易因出众的文学才华而受到唐宪宗赏识，担任左拾遗。为了报答天子的知遇之恩，他频繁上书进谏，还常常写讽喻诗针砭时弊。如此一来，却树敌太多，不仅得罪了权贵，连宪宗也对他很不满。

仕途危机重重，白居易感到十分郁闷悲凉，便常常借诗抒怀，其中有首叫《废琴》：“古声淡无味，不称今人情”，“不辞为君弹，纵弹人不听”。为何？“何物使之然？羌笛与秦箏。”

琴又“古”又“淡”，一般人理解不了，不受欢迎，而像“羌笛”和“秦箏”这样的俗乐，却受到世人追捧。显然，他是以清高的古琴自喻了。在另一首《邓鲂、张彻落第》中，他更明白指出，“古琴无俗韵，奏罢无人听”，取而代之的，是另一幅喧闹的画面——“春风十二街”，“走马听秦箏”。

白居易虽志在借物抒怀，但他诗中所提到的景象，却是当时的真实写照。

唐朝前中期国力强盛，商业和城市异常发达，酒楼茶楼等娱乐场所遍地开花。在这样的天时地利中，人民群众喜闻乐见的艺术自然也赶上了好时候。“走马听秦箏”便是其中一项引人入胜的娱乐活动。

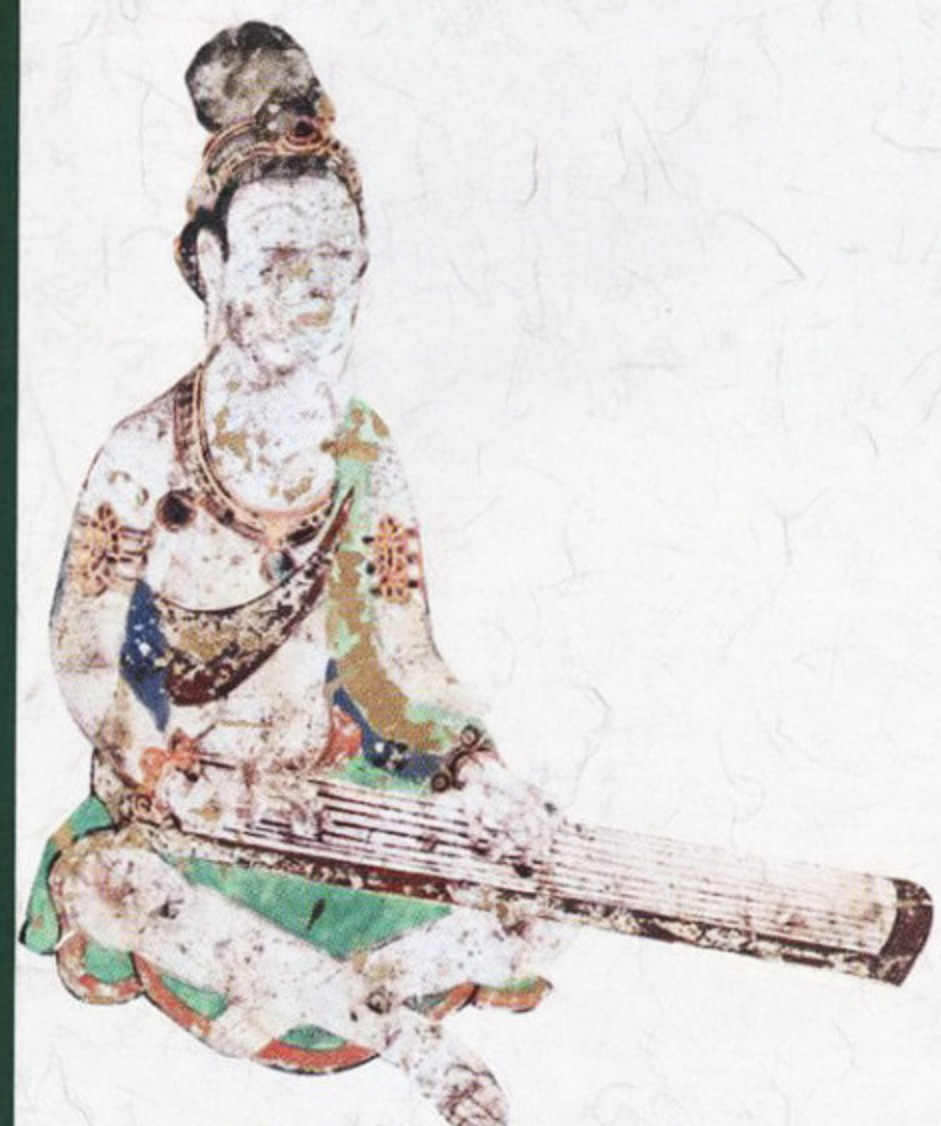
秦箏的盛行，还得益于“俗乐”身价的倍涨。在海纳百川的大唐气象中，中外音乐、雅俗音乐的交融空前频繁，俗乐的发展攀上了新高峰。比如专门管理、传习宫廷俗乐的机构——教坊，就在唐代应运而生，而古箏在其中占了一

古箏“鼻祖”

上图是出土于江西省贵溪县春秋仙水岩崖墓群中的古箏，是我国目前发现的最早的古箏实物。两端各有弦孔，长箱形的箏箱造型已与后世古箏接近。从下图的局部放大图可见，其弦孔有13个，应为13弦箏。

供图 / 江西省博物馆





敦煌壁画中弹奏唐箏的乐人
摄影 / 孙志军

席之地。唐朝宫廷乐的十部乐里，古筝在燕乐、西凉乐、高丽乐和龟兹乐中，都是重要的伴奏。

由此看来，随着俗乐大盛，箏已在宫廷之内登堂入室，不再是上不了台面的乐器了。在这样的好时机之下，十三弦箏取代十二弦广泛流行，拥有了更强的表现力，而且形成了以掩、抑、按、撮、拍等为主的“十八技法”，令人欲罢不能。

像白居易这样“吐槽”古筝的文人，在实际生活中，也属于“走马听秦箏”大军中的一员。他曾这样描述自己听箏的痴迷：“江州去日听箏夜，白发新生不

链接 读图识箏

古筝是一种多弦多柱的弹拨乐器，用手指拨弹琴弦，可发出美妙的声音。它拥有近似长箱形的轮廓，中间微微凸起，底板则是平面或者近似平面。木制箱体上张设着箏弦，每条弦下又安置着起传振作用的码子。每一部分，都“各司其职”。



摄影 / 侯雨杉



愿闻。如今格是头成雪，弹到天明亦任君。”在有唐一代中，白居易写下了最多的箏诗。

有意思的是，在汉魏六朝之际，古筝曾有过向雅乐进军的努力，而到了唐朝时，却仍以俗乐之姿而流行于世。究其原因，古筝自身的“原罪”，似乎已决定了它作为“俗乐”的命运。

在儒家与道家的审美观中，节奏缓慢、少于变化、醇正古雅的“大音希声”，备受推崇，而节奏较快、变化万端的音乐，则被贬为“俗乐新声”。“不幸”的是，箏就因其花样百出的变换特征，被文人阶层视为“繁手淫声”。所谓“繁手”，就是过度重视技法，“淫声”则是变化过多的乐音。在唐人的诗篇中，古筝的“繁手”特质被屡屡点出。卢纶的“忽然高张应繁节”，祖咏的“晓怨凝繁手”等等，都明确提到了这种“繁手”特征。

古筝的“繁手淫声”，与其构造息息相关。相比古琴，它的体积更大，音箱呈长方形且音箱壁较薄，所以发音灵敏。更重要的是，古筝比古琴多了“箏码”，也就是箏弦和面板的传振支柱，每个码子支撑着一根弦。箏码将弦一隔，箏的有效弦长缩短了，振动幅度也减小了，余音短浅，韵味难免逊了古琴一筹，但音色却比较明亮清脆，十分擅长演奏灵动密集的音调。

一个演奏技法的发明，更是将古筝的“繁手淫声”特质推向高潮，这就是移动“箏码”的“促柱”技术。早在东汉侯瑾的《箏赋》中，已有“危弦促柱，变调改曲”的记载。这种技法在唐代得到了广泛的运用，“抽弦促柱听秦箏”、

唐人之箏

这是今人复原的唐人弹箏情景。根据史料复原的唐箏只有13弦，与今人常见的21弦不同，所以箏身也不如21弦箏宽。另外，箏头箏尾的造型看起来较为方正，与今日常见的S型箏尾也不同。

摄影 / 王凯



雁柱调音，义甲拨弦
上图是古筝的“码子”，它不仅能传振，而且可以左右移动，从而改变琴弦音高。由于“码子”形成的抛物线颇似雁形，又称雁柱，常与离别、相思等情联系在一起。古筝用义甲拨弦。图1是中国筝的义甲，图2为日本筝（koto）的义甲（供图/QUANJING），前者呈椭圆形，有尖顶，多用玳瑁或塑料制成，佩戴于四指上，后者则呈长方形，多用树脂制成，仅佩戴三指。
摄影/侯雨杉

“箏催柱数移”等记载不胜枚举。

之所以要移动箏码，为的是改变相应琴弦的音高，达到“变调改曲”的目的。比如将箏码移向琴的前梁，能使弦音升高，若升高半音，就能将前调中的“mi”转为新调的“do”，在演奏中实现了临时转调。当音频被升高，古筝的琴弦也变得

“高张”，琴弦紧崩，张力更大，更适于演奏节奏较快、情绪热烈的乐曲。

文人们总是惧怕繁复诱人的事物，美艳的女子和动情的音乐都令他们忧心忡忡，在高调吹捧古琴“大音希声”的同时，以“郑卫之声”来比拟箏乐，“繁手淫声”似乎成了一种贬义。

除了乐器本身的“俗”外，围绕古筝的种种周边，也让清高的文人有些看不惯。比如为了提高箏的音量，使音色更加明亮饱满，至迟在魏晋南北朝时，就出现了用假指甲弹箏的做法。《梁书·羊侃传》中有如下记载：“有弹箏人陆太喜，著鹿角爪，长七寸。”到了唐代，义甲弹奏更是被广为运用。晚唐人李匡文所撰笔记《资暇录》中就到，“今弹箏，或削竹为甲，以助食指之声”，但他认为这乃“弃真用假，舍清从浊”。于是他建议，“至如箏篴之与秦箏，若能去假还真，其声宛美矣”。从文人追求的自然之道来看，天生的肉指，自然比人造的义甲要高贵了不少。然而若以肉指来弹，箏人的手指恐怕就要遭罪不小了。

当然，围绕古筝的种种争议，并非唐朝才出现，只是在这个俗乐大盛的

时代，它的种种特质愈发凸显，并被反复地提及和检视。

尽管如此，易动情的文人们仍无法无视古筝直击人心的魅力。白居易就描述过筝的魔力——“不动是禅心”。毕竟，面对声音清亮、节奏明快又华丽多变的音乐，又有多少人能拒绝呢？听筝恐怕是唐代诗人不可或缺的生活形式，在他们的诗作中，有大量与筝乐有关的篇章。据统计，目前留存下来的筝诗达40篇之多，远超汉魏。

沉默的弹筝圣手

大唐天宝十三年（754年）清明节，书生崔怀宝路遇出宫踏青的宫女，不经意间瞥见宫车中端庄秀丽的女子，从此心生爱慕。那正是教坊第一筝手薛琼琼。

然而如何才能接近？崔怀宝思前想后，决定托教坊中人帮忙。教坊供奉官杨羔为怀宝出了个主意，让他作一首小词来打动美人。于是崔怀宝填词《忆江南》一首：“平生无所愿，愿作乐中筝。得近玉人纤手子，研罗裙上放娇声，便死也为荣。”

如此直白热烈而又文采斐然的告白，果然打动了女神。不过身为教坊官妓，琼琼没有人身自由，她只能与怀宝私定终身。后来，怀宝调任荆南一带的司录参军，便借此机会，偕同琼琼私奔了。然而宫中第一筝手的失踪，不可能不引起注意。于是没多久，二人就东窗事发，被押回洛阳。

不过结局是欢喜的，据宋代笔记小说《丽情集》记载，唐玄宗听从

杨贵妃的劝说，将薛琼琼赐婚给崔怀宝，成就一段美好姻缘。

作为大唐的弹筝圣手，薛琼琼的身份值得注意——教坊女子。据唐人崔令钦《教坊记》记载，“平人女以容色选入内者，教习琵琶、五弦、箜篌，筝等者，谓之‘搊弹家’”。尽管古筝已位列皇家乐班，成为宫廷音乐的主力之一，但弹筝之人，依旧是被选入教坊的“平人女”——身份低微的民间女子。皇宫里当然也有擅长弹筝的男性乐师，身份也比较低微，以至于身世难以详考。

达官显贵家里则蓄养着妙龄筝妓，是主人宴请宾客时不可缺少的娱乐伙伴。而在民间，更有以弹筝

筝妓娱人

这是五代时期南唐周文矩所绘《合乐图卷》局部，描绘的是皇室贵族在庭院里欣赏女乐演奏的情景。图中的筝手，混杂在由琵琶、竖箜篌、笙、横笛等组成的庞大乐队中。在古代中国，古筝多用于表演场合，且多为合奏形式，而演奏古筝的人物，也以图中这样身份卑微的筝妓为代表。

供图 / 周文矩 / FOTOE





“唐风”日本筝

8世纪初，中国唐代流行的十三弦筝传入日本，逐渐发展出被称为日本筝的koto。相比中国筝，日本筝的音色更显清脆，余音较短。上图即是穿着和服演奏koto的日本女性（供图/视觉中国）。从上上图中放大的一架17世纪日本筝（供图/美国大都会艺术博物馆）局部可看出，日本筝只有13弦，依旧保留着唐筝的遗韵。

卖艺为生的筝妓。比如白居易被贬任江州司马时，除了为同是天涯沦落人的琵琶女赋诗外，还为筝妓崔七留下千古绝句：“花脸云鬟坐玉楼，十三弦里一时愁。凭君向道休弹去，白尽江州司马头。”当然，也有纯以个人爱好为主的弹筝好手。诗人顾况就为民间女子郑女的筝技所吸引：“郑女八岁能弹筝，春风吹落天上声。……高楼不掩许声出，羞杀百舌黄莺儿。”

可惜的是，从宫廷到民间，这些盛世中曾经红极一时的筝手，要么没有留下名字，要么身世记载寥寥数笔，难以考证。即使是像薛琼琼这样有浪漫故事流传的幸运儿，也是依托诗词、笔记小说等“小道”流传，而且其留名，更多的还是因为动人的爱情传说，并非古筝技艺本身。

与流芳千古的诸多古琴名家相比，筝人受到的待遇可谓天壤之别。归根结底，还是因为古筝“俗乐”的地位，和筝人身份的低微。尽管从历史记载上看，文人会弹筝者应不在少数，帝王将相也颇有爱好弹筝之人，但他们似乎并不热衷于以“筝人”的身份标榜，却往往写自己如何痴迷古琴，如何拥有淡泊明志的“琴心”。于是在唐代文人的筝诗中，也多是听筝的乐事，而少有自己弹筝的记录了。

声有哀乐更动人

宋神宗熙宁四年（1071年），苏轼不堪党争所扰，自请出京，官任杭州通判。江南的佳山秀水，让大文豪心头充满柔情。这一日，雨过晴明、湖山如画，苏轼与文坛前辈张先同游西湖，坐孤山临湖亭中赏景。忽见湖上一彩舟翩然而来，烟水缥缈间见舟上佳丽数人，其中一人正弹奏筝曲。苏轼目之所及，耳之所听，终写成一首词以记，其中几句写到：“忽闻江上弄哀筝，苦含情，遣谁听！烟敛云收，依约是湘灵。欲待曲终寻问取，人不见，

文人会弹箏者不在少数，帝王将相也颇有爱箏之人，但他们似乎并不热衷于以「箏人」的身份标榜，却往往写自己如何痴迷古琴。

数峰青。”

原来，苏轼那日所闻正是白居易曾为之泣下的《湘水曲》，是唐代一首广受欢迎的著名箏乐。湘夫人为死去的夫君哭别的故事，奠定了乐曲凄美的基调，而唐代的诗人更将主题拓展为一切与离别有关的情绪。

以这样的主题为曲子内容，那声调必然凄凉苦情了。

其实早在唐代时，“哀箏”就是箏诗中的一种意境，而到了宋代，“哀”是绝对的主流。

晏几道，北宋时代最具贾宝玉情怀的落魄公子。其父晏殊官居相位，又是名噪天下的大词人。作为最小的儿子，晏几道无疑是含着金钥匙出生的。然而尚不到20岁时，父亲就去世了，家道也顿时中落。这位曾经的相府公子，开始饱尝人情冷暖，因为种种人生际遇，仕途也十分蹉跎，终其一生，竟只做到通判之类的小官。

神宗元丰年间，年届不惑的晏几道来到江南，在此之前，他遭遇了家道衰落、仕途无望、爱情失意甚至牢狱之灾，也许来到江南是一种逃避抑或是为残生寻找一线生机。在温柔秀丽的江南，他再次遇到了能歌擅曲的美丽歌姬，虽然她不曾留下姓名，但一定在晏几道的心中留下无法磨灭的印记：“欲尽此情书尺素。浮雁沈鱼，终了无凭据。却倚缓弦歌别绪。断肠移破秦箏柱。”那不断移柱调弦的秦箏，让词人倍感断肠。在另一首词中，那个擅弹《乌夜啼》的女子，弹奏中也触痛了他的心声：“绿柱频移弦易断，细看秦箏，正似人情短。”

在谈到自己的伤心断肠时，晏几道一再提到移动的箏柱，也就是前文所说的“促柱”技术。“促柱”提高了音频，更善于表达一种热情、激烈的情绪。



坐地而弹的伽倻琴

伽倻琴产生于公元6世纪朝鲜半岛新罗南方的伽倻国，传说是由伽倻国国王仿中国箏而制的，现在则是韩国和朝鲜的传统民族乐器。图中是身着朝鲜传统服饰的女子正在弹奏伽倻琴。琴制和古筝类似，不过可以坐在地上弹，而且不用戴指甲演奏。

供图 / 视觉中国



古乐流行

国家体育馆内，正在进行千人古筝齐奏，场面十分壮观，这是北京国际古筝音乐节的一幕。由于乐音动人，常变常新，又易学易弹，古老的筝广受现代人欢迎，成为最为普及的中国传统乐器之一。

供图 / 视觉中国

不过在热烈的外表下，却往往蕴藏着极深的悲感，这就是古人常说的慷慨悲歌。南朝时的《古诗十九首·东城高且长》中道：“音响一何悲，弦急知促柱。”直到今天，陕西民间音乐中的筝曲，也擅长表达这种“热耳酸心”的悲感。况且，古筝不仅能急弦促柱，也能抽弦缓调，具有跌宕起伏的情绪表达力。

有时候，弹多了哀调，古筝似乎也变得满腹愁思。比如那小小的筝柱。也许是筝码排成的抛物线条，与雁形太过神似，它又被称为雁柱，于是便常常与离别和幽怨相关联，李商隐便有“二八月轮蟾影破，十三弦柱雁行斜”之语。

宋代文人更加偏爱雁柱的象征意义，也常常将其称为筝鸿。南宋词人陆游曾有一首词《解连环》，其中提到离别的爱人时有“漫细字、书满芳笺，恨钗燕筝鸿，总难凭托”之句，如燕的发钗，随音而动的雁柱，岂能做凭托。令陆



游魂牵梦萦、自恨自责的那个她，正是他的前妻唐琬。这段由母亲亲手破坏的婚姻，曾是他一生不能释然的痛，唐琬的早逝更让他悔恨交加。

情感的伤痛、仕途的跌宕，都让敏感多情的文人内心充满了哀伤。“细将幽恨传”的哀筝，也因此总能撩拨他们的心弦。南宋之际，山河破碎、神都沦丧，更让士大夫们伤痛不已。于是那哀筝的曲调里，又多了些悲壮的家国情怀。一心救国

的辛弃疾就曾听筝落泪：“却忆安石风流，东山岁晚，泪落哀筝曲。”

听筝伤心、落泪，古筝总是那么的富有“煽动力”。早在魏晋，嵇康就批评过古筝等“俗乐”对人情绪的影响：“琵琶、筝、笛，间促而声高，变众而节数，以高声御数节，故使人形躁而志越。”像古筝这类乐器，因为音高又富于变化，很容易令人激动。然而，跳脱不开“红尘俗事”的筝，却充满了人间烟火的温度和暖意。

南宋之际，古筝由传统的十三弦筝发展出十四弦筝，再后来，十四弦变为十五弦继而十六弦，直至如今的二十一弦。古筝似乎一直在变，从不愿凝固在某一个形态。而它高贵的“近亲”古琴，却早已定格在七弦之上。或许，这也是一种“俗”吧，随世而变，灵活而柔软。

随世而变的还有它的曲目。不少流传民间的古筝独奏曲目，是由其它乐器曲目移植而来的，比如古琴曲《广陵散》、《梅花三弄》，琵琶曲《彝族舞曲》、竹笛曲《春到湘江》，甚至于西方传入的乐器曲目，也成为移植对象……进入二十一世纪，古筝更把这种多变的特长发挥到极致——向流行音乐进军！它甚至常常与西洋交响乐合奏，其风采气势毫不逊于钢琴。

即使在今天被冠以“古”字号，筝依旧是“俗乐新声”。或者说，正是因为“俗”的包容和灵活，它才能够不断地获得“新生”，从而生生不息，历久弥新。□

像古筝这类乐器，因为音高又富于变化，很容易令人激动。然而，跳脱不开『红尘俗事』的筝，却充满了人间烟火的温度和暖意。

责任编辑/马赛屏
图片编辑/陈敬哲
版式设计/杨东海

笙 有什么了不起？

撰文 / 三木

笙，中国最古老的吹管乐器之一，与排箫同宗同源。它拥有古老的文化，奇妙的结构，这使它独树一帜。在胡乐纷纷入华的时代，笙却展开了自己的西游之路，成为西乐中大部分簧片类乐器的祖先。其形如凤，翱翔万里，笙声不息。

唯一能吹出和声的传统乐器，所以叫“和”
早在殷商时期，甲骨文里就出现了“𪛗（和）”
这个字，它取象于擅长和谐共鸣的乐器“笙”，
一根根竹制笙管仿如茁壮生长的禾苗，有序排
列。笙的每一个音，都用两个以上的音组合起来
演奏，因而诞生出美妙的和声。事实上，它是众
多中国传统乐器中唯一能演奏出和音的乐器，音
色天然带有圆融、中正的气质。

不能缺席的演员

中国传统乐器大多个性鲜明，音色音域和旋律的表现无不独特，因而大多数乐器更擅长独奏。但也因为个性突出，在组合演奏时不易交融和谐。而“笙”能吹出和声的特点，能为乐队弥补这个缺陷，因而古代合奏演出总少不了笙的身影。它还是体现音乐“法度”的乐器，是少数几个可以用来定律的乐器之一。先秦宫廷乐队中，“笙师”具有极高的地位，所有的吹管类乐器，都由笙师“掌教”。

霜降学吹“笙”

中国文化讲究万物感时而生，感时而用。据《吕氏春秋》记载，学习笙，应该选在季秋之月霜降后的第一个丁日开始。一是因为这是重要的祭祀先师孔子之日，以笙镛（钟）和鸣，相和而奏，超凡脱俗，可以启发学习者；二是出于《礼记》规定，“丁”意味着成就，希望学有所成；三是“笙”又有万物生发之象，据说上丁日习吹，“所以通气也”，可阴阳通达。

它是“竽”的兄弟

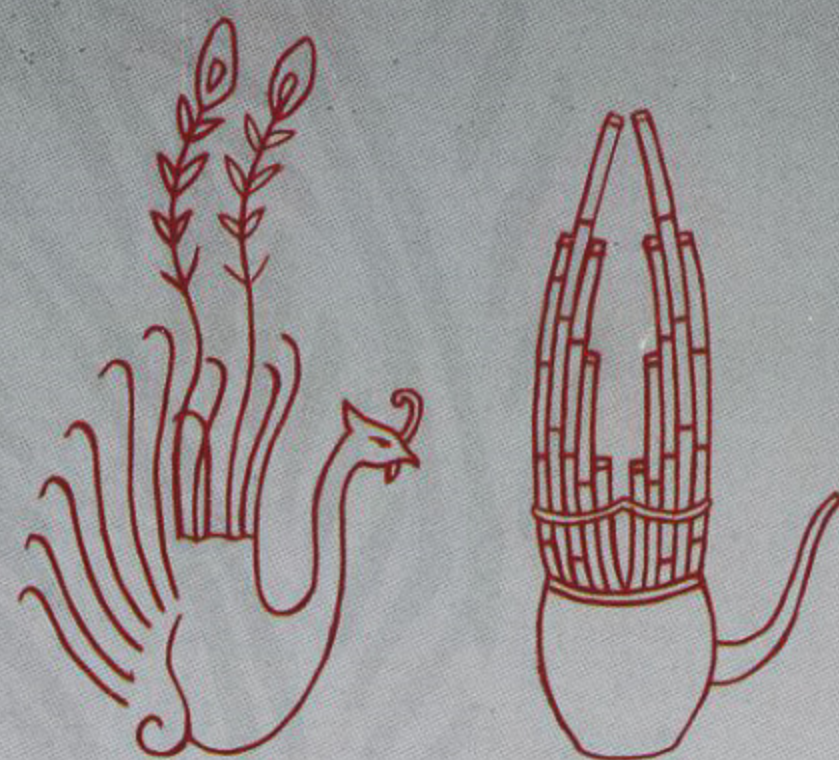
我们熟悉的成语“滥竽充数”的“竽”，和笙有着密切的关系，竽有三十六根音管，而笙一般只有十几根，应该说竽就是大的笙。竽的吹奏主要使用在雅乐当中，而笙则适用于各种吹奏场合。到了宋代，竽消声匿迹，在教坊十三部中，只有笙色而无竽色。



摄影 / 王凯

了解一攒笙

笙的外形酷似一只凤凰的侧影，高低参差的笙管如同凤翼，笙斗仿佛凤身，笙嘴又如凤颈、凤头。笙所吹出的声音据说也是凤鸣之声。所以笙又被称为凤笙，是古代凤文化的最好代表。



音窗

每根笙管上端的一定部位，都有一个长方形音窗（也称“内开穴”），从簧片至音窗的实际距离控制了音高。

笙管

又称笙苗，笙管依发音高低而长短不同，为竹制。一般宫音管居于中央，是最高一根管。其它则按照长短（律）有序排列，外观如同凤翼。

腰箍

用来固定笙管的结构。

按音孔

笙管下端的圆形孔洞为按音孔，一般用7个手指（右手4个、左手3个）按孔，每个手指兼管几个按孔。

吹嘴

和笙斗连接，形如壶嘴的结构。笙就是通过吹嘴吹气或吸气，来策动簧片与笙管内空气振动而发音，笙吹嘴的结构又利于使用特殊的花舌、呼舌、揉音和喉音等技巧。

笙斗

笙斗多为圆形，最早由“匏（葫芦）”制成，后出现“代匏”，如铜斗，木斗等。与吹嘴结合成为一体。

笙脚

笙脚上与笙管相接，为红木或黄柏木制成的锥状体，用来镶簧片，并插入笙斗。

簧片

簧片响铜制（早期为竹制），是一种十分有特色的发音结构，长方形，其根部与簧片板连接。簧片要经过抹绿和点音。抹绿是用五音粉涂抹簧片，弥合簧缝，也可防锈。点音是将蜂蜡、松香，朱砂或银朱配制的朱蜡颗粒（蜡珠），置于簧片尖端，可调整音高，也称点簧。

五音粉

虽然，使用簧片的笙是许多乐器的老师，但口琴、手风琴却难以发出笙那种清和中正的“雅音”。这一方面是因为笙使用了竹材，另一方面也因为笙的簧片上涂有一层防锈涂层——五音粉（由五花石研磨而成），演奏时五音粉也会发生震动，从而产生独特的音质。这种“五音粉”至少在千年前即被使用了。

因为簧片，而成为所有“自由簧乐器”的鼻祖

笙的结构上，最显著的特点是采用了“自由簧（吹或吸均能发出相同音高的音）”，这是中国先民了不起的创造。据《大不列颠百科全书》记载，18世纪时，中国笙进入欧洲，启发了包括口琴、单簧管、手风琴等许多乐器，促成了世界上多数簧片乐器的诞生，被誉为自由簧乐器的鼻祖。是中国传统乐器影响世界的代表。



箫笛

箫笛纵横之间

撰文 / 知琪

笛高箫远、笛清箫和、笛华箫素、笛巧箫玄，如果笛子是入世的书生，洞箫便是出岫的仙人。箫笛常常被人并提，也总是被拿来对比。翠竹生出的这一对孪生兄弟，到底有着怎样的缘分，又为何能演绎出截然不同的音乐之声？

竖吹横吹总是笛

公元前202年，楚霸王项羽被困垓下，汉军师张良命汉军高唱楚歌，引发楚军的思乡之情，卸甲四散，“四面楚歌”遂成典故。不过，这个成语还有另外的版本，叫“吹箫散楚”。相传张良命人登上高阜，众箫齐鸣，吹出的肃杀箫音，其调哀远悲凉，引领着楚歌，一举瓦解了楚军。

正当要为这摄人心魄的箫声鼓掌，却发现一处疑惑。明代沈采《千金记》记载这段传说时，竟用了“品梅花铁笛，弄断人肠”的句子。那么，吹奏亡楚之音的，到底是箫，还是笛？

“桃花影落飞神剑，碧海潮生按玉箫”，在武侠泰斗金庸先生笔下，东邪黄药师以一曲箫声模拟大海浩渺、潮涌鱼跃、风啸鸥飞的情景，引得聆听者心旌神摇，悲喜难禁，伤人于无形。许多人为这箫声而着迷，可在众多《射雕英雄传》的电视剧版本中，潇洒倜傥的黄药师，手中所持的，分明也是笛。

俗话说“横吹笛子竖吹箫”，这样区分简便易行，也深入人心，无奈历史从来不偷懒，实际情况复杂着呢。

河南舞阳贾湖史前遗址中，发现了八九千年前的乐器，以猛禽的骨管制成，被取名为“骨笛”，经过试奏，证明这是一种竖吹的乐器。在浙江余姚河姆渡遗址

竹吟天籁

这支刻着“丝竹缺韵”字样的竹笛，显得格外素雅而有禅味。箫笛等中国吹管乐器多用竹制，飓风可以吹断大树，却吹不折一根细竹，竹子不仅坚韧，还具有中空的管状结构，是自然馈赠的，能发出天籁之音的乐器良材。

供图 / 视觉中国

汉代笛子这样吹

这位乐人手执长笛、双目微闭，正在抿口送气，脸上的笑意似乎是为笛声所陶醉。这是上海博物馆所藏的一件东汉陶吹笛俑，其所执长笛的吹口和长度，都与东汉《长笛赋》中描述一致。它虽然名为“笛”，其实却是当今“箫”的前身。

供图 / FOTOE



里，还藏着更多七千年前的骨笛，其中有一支，横开1个吹孔、6个音孔，而这又是一支“横”骨笛了。可能因为横吹时，一只手臂要超过前胸到身体另一侧，与之相比，竖吹更符合人体的自然状态，原始时期也更常见。虽然横竖有别，但它们都被今人命名为“笛”。

“笛”这个字，出现的不算早，甲骨文无，金文也无，很可能是秦汉时的产物。东汉大儒马融作有《长笛赋》，描绘了汉武帝时庶士丘仲所作之新“笛”。赋中说它通体中空，削出的吹口，有如羌人的“羌笛”。提到羌笛，人们都会为之一振。马融所提的羌笛，并非当今羌族流行的有簧片的双管羌笛，古羌笛由单根的竹管制成，吹口在顶端。如此看来，这支改良笛，显然是竖吹的。马融又说，它的长度（律）类似古法吹管乐器“楚（南龠yuè）”，汉代民俗著作《风俗通》认为它有两尺四寸长。此赋也的确呼其为“长笛”，其实更类似当今之箫。

那么汉代有横吹的笛子吗？有。湖南长沙马王堆三号汉墓中，出土了两支西汉早期的横吹竹制单管乐器，在陪葬的账目单册上有“簫”字，与“笛”同音，有人认为它是“笛”的古字，墓乐器可能就是古簫，与现代笛子不同，它的吹孔和音孔成90度直角。不过，古簫也就止步于此了，其物其名并没有再发展的记载。

取而代之的，是轻轻巧巧的胡笛，名字也直白，叫“横吹”。文献记载，武帝时张骞出使西域带回的乐器即有“横吹”（一说张骞带回的是“横吹”之曲）。四川出土过一尊东汉陶俑，手中横持一支笛子。高鼻深目，可能是从中亚入汉地的乐师。往返于丝绸之路，精于经商的粟特人，中国史书称其为“胡人”，他们有着惊人的经商天才，而且能歌善舞，他们很可能也是推动胡笛传播的人。或许正是这种小巧灵活的乐器，伴着他们载歌载舞，让他们成为漫漫商路上最受欢迎的人。

由此可见，在汉代横吹竖吹都是“笛”。如果按照当时的习惯，“吹箫散楚”的典故，的确应该改为“吹笛散楚”才对。

那么“箫”呢？这名字可不是什么后起之秀。唐宋以前，“洞箫”“云箫”“凤箫”“雅箫”“舜箫”“短箫”等名字又都被称为“箫”，只不过所指并非现代箫，而是编管乐器——排箫。电视剧《芈月传》里，芈月吹奏的小巧可爱的乐器就是排箫。

排箫形如展翅的单翼，由一排长度依次递减的竹管编成，少则十来根，多可至二十多根，每管只发一音，却能方便地吹奏出音域宽广的调子，因此它还得了个人们不太熟悉的别名——“参差”。西汉王褒作《洞箫赋》，称赞能工巧匠们制作的这种美妙乐器，使用的是高洁的竹子，竹纹如云雾缭绕，吹奏孔汇合的地方带之以象牙。可以想象它是何等名贵。借此还可以纠正一件事，“吹箫引凤”的成语典故里，秦穆公的“乘龙快婿”箫史所吹的，应该也是排箫。

真正把排箫、箫、横笛三者明确区分开来，是元以后的事情了。



膜笛有魔力

李唐王室似乎特别喜欢音乐的异域情调,《新唐书》中说“帝(玄宗)好羯鼓,而宁王善吹横笛”。笔记体杂史《唐语林》中甚至记载,玄宗厌恶琴声,闻琴而疾呼:“速令花奴将羯鼓来,为我解秽。”而羯鼓和横笛这两样,却被他认为是“八音之领袖,诸乐不可为比”。玄宗本人也擅吹笛,一次梦到与仙人一起吹笛,醒来去上朝,手还不由自主上下寻笛呢。文宗李昂也喜爱横笛,通此律者常受到嘉奖。

得到皇家的支持,横笛普及特别快,古琴和排箫则有所没落,以至于诗人白居易发出了《废琴》的感叹。据说,唐玄宗时有个笛手孙秀,崇尚犯调,随意改变音调的调域和调式,好作变态之声,却仍得“善笛”之誉。此外,还有当时的“南蛮国”骠国向唐朝进献奇特的“两头笛”的记载,它中间隔着竹节,左右开两个吹口,能吹出两种律调。

新事物冲击了传统,然而,从另一个角度看,这也是乐器出新意、发新声的时代。影响后世的中国发明——“笛膜”,就是在这样的背景下成功的。

笛膜,指的是贴在笛子左端第二孔(膜孔)上、吹笛时振动发声的薄膜。由唐代乐人刘系首创。正是它,使得中国笛能发出脆亮的音色,并不同于世界上任何一种笛子。而笛膜也是箫、笛有别的另一大标志。

横竖有别

图为新疆柏孜克里克千佛洞第33窟中的“婆罗门奏乐图(局部)”,描绘佛涅槃后,受到奏乐供养的场景。乐人身着“天竺”服饰,其演奏的乐器中,包括一支横吹的“横笛”和一支竖吹的“筚篥”(bì lì)。横笛从伊朗经印度传入中国,此前中国并不流行将笛横吹。筚篥虽为竖吹乐器,但实际起源于西域龟兹地区,管内有簧。汉至唐初,竖吹之长笛一直在中土占据统治地位。

摄影/动脉影



榆林窟第25窟中唐壁画里的排箫（局部）



骨排箫（商末周初）

箫管排排列

史籍记载，早在虞舜时代就出现过一种“箛韶”乐舞，使用“箫”来演奏。这个箫指的不是如今的单管箫，而是历史悠久的排箫，吹奏时模仿风的声音，非常肃穆。上图为甘肃榆林窟第25窟中唐壁画里的排箫，它由多管箫按次序编排而成，每管一音，无侧孔，音色典雅，充满古韵（摄影 / 动脉影）。小图为迄今发现中国最早的骨排箫（供图 / 视觉中国）。

贴上了笛膜的笛子，因为多了个膜孔，曾被称为“七星管”，也有称“膜笛”的，代表唐代的一种新尝试。有趣的是，尝新的不仅是横笛，竖吹的管乐器也有过尝试加膜的记载，但终于被放弃了。也幸亏被放弃了，才使得后世的箫、笛能够各自特立而独行。

笛膜的第一效果是使笛音更响亮，所谓“蒙膜以助声”。苏轼为他的《水龙吟》写序时，讲到某人擅吹铁笛，“嘹然有穿云裂石之声”，冲破云天，震裂石头，是何等的高亢嘹亮。

这还不是笛膜唯一的特点。唐代诗人赵嘏的《闻笛》中，有“谁家吹笛画楼中，断续声随断续风”的诗句。笛声飘飘荡荡，有时断时续之感，这是我们也有过的感受，是笛声过于遥

远吗？接下来两句“响遏行云横碧落，清和冷月到帘栊”，说明了笛音的嘹亮，所以断续之感，只是笛音缭绕的效果，而带来这一效果的，应该就是笛膜。

有研究者认为，笛手吹入的气息，在笛管中震荡，当与笛膜共鸣时，高音区膜声弱，低音区膜声强。弱时觉得声源远，而强时则显得声源近。笛音只要在高低音区域间一个来回，便可以产生远近飘荡的听觉效果，这就为中国笛带来特有的空间感。

千百年来，人们为了寻觅最佳笛音，尝试过铁笛、玉笛、瓷笛，甚至纸笛，但一张好的笛膜却没有变化过。总要在每年农历小满前的四五天里，选择背阴处、粗细适宜的芦苇，抽出苇膜，剥去膜衣，处理后方可使用。贴也是有技巧的贴，吹也是有技巧的吹，这小小的笛膜才能展现出神奇的效果。

笛膜的第三重作用是“人格化”，也即使笛音更趋近于人声，清脆嘹亮的膜笛之声，可以模拟出人歌唱的音色，丰富而又华丽。后来演化出的曲笛和梆笛，成为戏曲伴奏的重要乐器，为声腔伴奏的优势，也依赖笛膜的贡献。

倚楼闻箫，峡谷听笛，同样使人荡气回肠。但与笛相比，箫的声音不具备强大的穿透力，更适合近听；笛子不同，可以在高山旷野间自由发挥。中国还有一样民族吹奏乐器，叫唢呐，可以吹得声震九霄，但它没有笛子的空间感，因而也没有那种缥缈缭绕的气质，始终进不了文人的视野。

尺八归去来的启示

近年来，有一样乐器悄悄热了起来。它名唤“尺八”，从邻国日本漂洋过海而来。但其实，它却是“一枚本土失传、东瀛流行的遗珠”。

尺八即是唐宋之“箫”，在箫笛开始分野之际出现，并在理学兴盛的宋代得以完备，之后便远走异乡，直到上世纪才回传中国。没有尺八，中国箫的历史难免断篇。

尺八之名，取其器长“一尺八寸”，这是唐尺，约合56厘米。《新唐书》载为音乐家吕才于贞观三年之前所制，一套十二支，长短不同，以合十二律吕。乃是对魏晋长笛的改进。

如此一说可就怪了，既然长短不同，又如何能叫“尺八”？原来，这十二支箫管中，最重要的“黄钟管（中管）”长度为一尺八寸，因而得名。

日本正仓院藏有八支分别用玉石、象牙和竹制作的尺八，它们均制作于

唐代，被日本人称为“古尺八”。而日本后世吹奏的尺八，与这些六个音孔的唐代尺八不同，只有五孔。日本普化寺觉心禅师于1249年赴南宋，将这种新尺八带回东瀛，并称其为“普化尺八”，后作为虚无僧的法器，一度禁止民间演奏。德川幕府时期的浪人打破了禁止，使这种尺八流向日本民间。



清代十六管风箫

尺八在日本的流传经历，也无意间记录了中国箫笛的一次变迁。然而宋代尺八为何有此一变，至今还没有定论。但我们可以推测。

日本鹿儿岛一带还流行一种尺八，名“天吹”，意为“天仙吹奏的尺八”。截竹而制，材必三节，成为四段、五孔的形状，据说自上而下象征着：天地人之“三才”、春夏秋冬之“四时”和金木水火土之“五行”，以及仁礼信义智之“五常”。由此猜想，宋尺八削减音

雅乐里的遗存

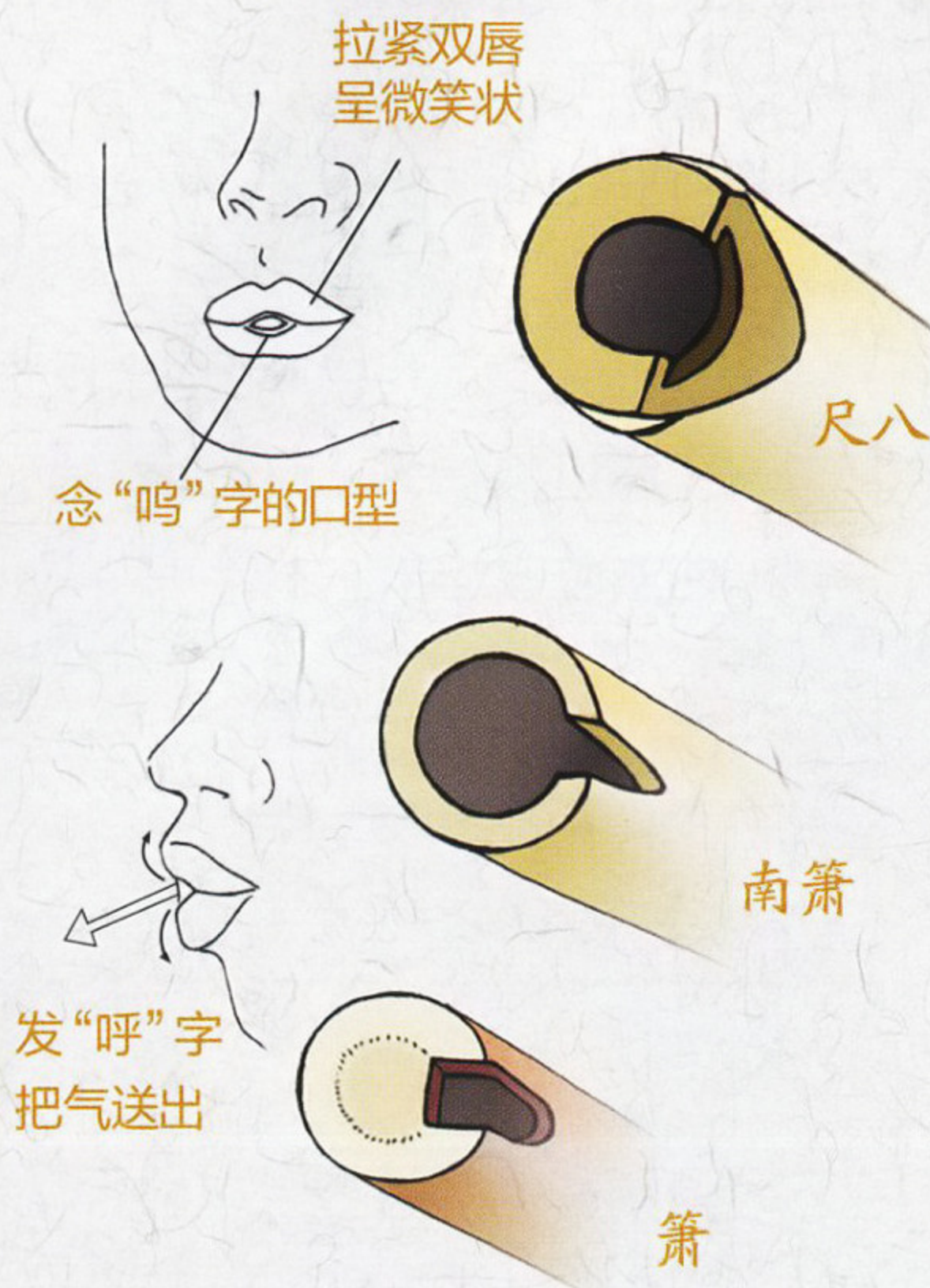
排箫从宋代以后便在民间绝迹，几乎只存在于宫廷雅乐中。上图为清代存世的双翼凤箫，通髹以朱，绘云龙，中以金书各管律名。这十六单管相联组成凤翼，堪称最名副其实的“凤箫”。

摄影 / 朱浩

“箫”们是怎样吹响的

有一种“年箫月笛”的说法，意指箫的吹奏很难，而尺八更有“摇头三年”之说。右图中对比了尺八、南箫和洞箫的区别，尺八箫是一个向外的斜向切口，而南箫的斜口则是向内的，洞箫的吹口利用了竹节结构，呈半封闭状，开口为U字形，更利于送气。从右侧吹法示意图中可见，只要掌握“呜”和“呼”两个字的读法，就能轻松吹响一支箫了。与南箫和洞箫相比，尺八的稳定性较低，所以最难吹响，必须如同下图中那样，调整好送气角度，以最放松的姿态，才能吹出纯净不带杂音的天籁之声。

供图 / 行者先生



孔的数量——六孔变五孔，很可能是为了顺应宋代理学的需要。如果这样的推测为真，宋代尺八如此“形而上”的变化，很可能是因为没有顺应当时音乐发展的需要，而衰微没落了。

如今的洞箫仍为六个音孔，和唐代尺八相比，音孔相同，但吹口有所变化。洞箫的吹口位置选在竹节之处，这样竹节正好封住吹口，再在上面刻一个口子，如同英文字母的“U”字。这样从小口里向内吹气，气息更方便成一定的角度在竹腔里撞击，比唐宋尺八的半月型外切吹口更易于发声。

尺八东传，勾起不少日本学者研究中国箫的兴趣。曾经有日本学者认为，无论是尺八还是箫，都很难讲究音高变化的技巧，也缺乏力度，或许只适合演奏中国音乐那样在合理的音律下形成的旋律。这算不上褒奖，却提醒我们去思考箫乐的本质。

如今的学者大多认为：汉魏长笛虽然向“羌笛”取过经，但它直系鼻祖还是上古八音中一样神奇的“度量衡”乐器——“龠”，龠有着极为严格的规制，甚至被作为测量长度、重量和容积的标准器。作为乐器，“龠”还是当时的“八音领袖”。带有“龠”血统的长笛与尺八，在汉至唐宋的宫廷中，都属雅乐之器。即便它随着文人走入民间，骨子里仍有一种天生的端穆，天生的贵气。

箫与笛相比，只道各有所长，洞箫长于咏“志”，横笛长于“抒”情。如今看来，从它们的出身上就有着天壤之别啊。



法器 and 武器

尺八在日本流传期间，曾主要作为日本名寺普化寺虚无僧的法器。这些头戴“天盖”帽的奇装僧人，经常口吹尺八四处化缘。同时，他们又禁止民间吹奏“尺八”。后来，日本浪人不受约束，还以“尺八”包上铁头作为武器，尺八也得以就此流传开来。

供图 / 视觉中国

吹奏的情绪

吟、叫、鸣、喧、弄、诉、写、泣

吹奏的姿态

行吹、卧吹、醉弄、闲拈、笑吹、闲吹

吹奏的场合

牧笛、樵笛、渔笛、野笛、晓笛、霜笛、梅花笛

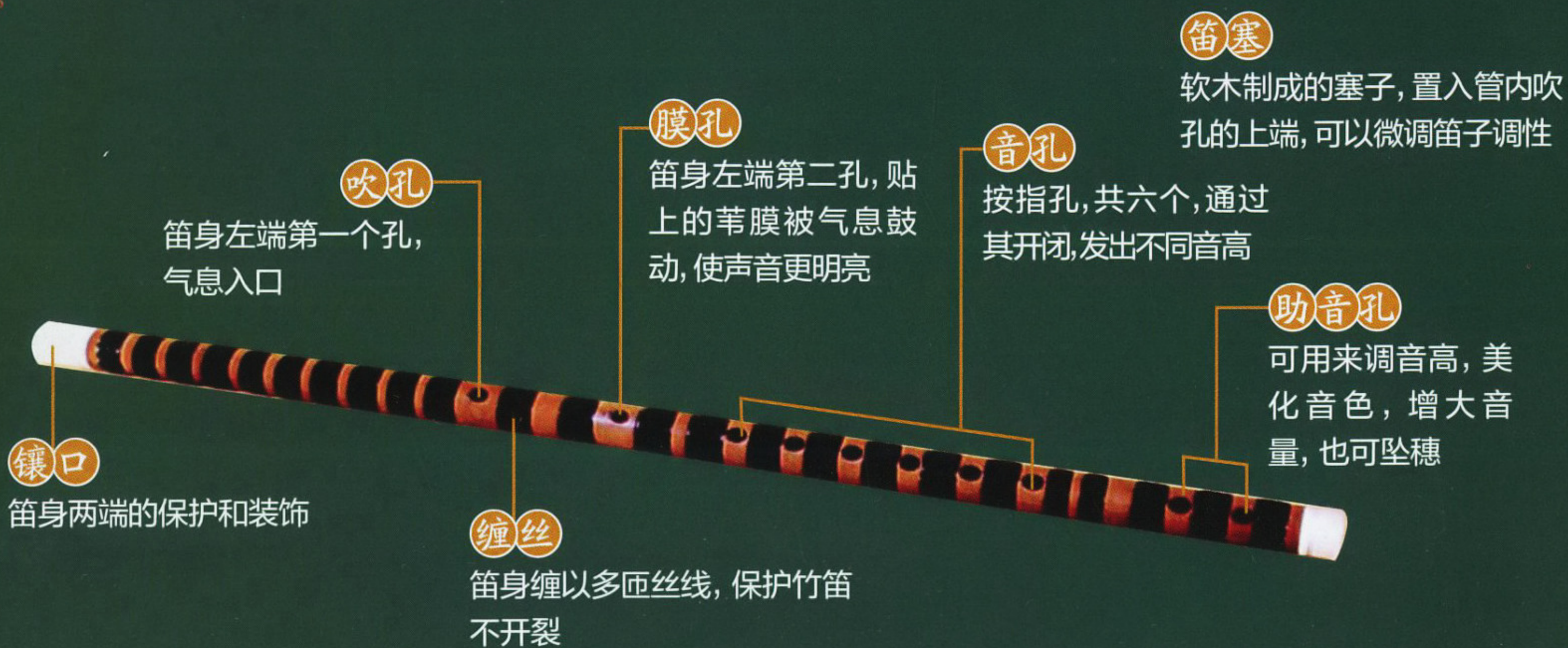
力度与气息

喝、喷、轰、呜咽、吹裂、裂云、裂石、穿云、
遏云、喷薄、飞声、声窈窕



摄影 / 王凯

了解笛子的构造



资料来源：王晓俊著《中国竹笛演奏艺术的美学传统研究》

在诗文中对决

曾经看到过一个有趣的说法：琴在音乐与文学中名实相符，琵琶则音乐之实远过于文学之名。而笛则不同，从它的历史遗存来看，文学之名远大于音乐之实。

为何有此一说？大概因为笛在文人性上不如琴，在器乐表现力上又不如琵琶。然而诗词中的笛形象一点不比琴少，更远胜于琵琶。文人似乎特别容易因笛而感动，而这笛主要指的还是横笛。

“下马吹横笛，愁杀行客儿。”这句诗出自北朝乐府《鼓角横吹曲·折杨柳枝》，横笛常常被与折枝送别的情景联系在一起。“立马莲塘吹横笛，微风动柳生水波。北人听罢泪将落，南朝曲中怨更多。”唐代诗人韦应物在《野次听元昌奏横吹》中描绘的离愁别恨，更牵动着南方北方。

仿骨笛

骨笛仿制品



四孔骨笛

较罕见的骨笛



哨

相对笛更为简单的吹管乐器



七孔骨笛

能吹出至少六声音阶的骨笛



八孔铜笛

古代即有铜笛，音色独特



迷你笛

除迷你笛之外，民间还有长达几米的巨笛



五花八门 齐聚一堂

汇集民间手作的传统箫笛

六孔箫

宋以后流行的传统洞箫



竖笛

又称直笛、牧童笛，为木管乐器



调竹笛

声音最为高亢的竹笛



玉屏笛

贵州玉屏侗族自治县特色竹笛



梆笛

用于北方梆子戏伴奏，笛身细且短小



曲笛

用于南方戏曲伴奏，管身粗而长





何处不闻笛

山村、杏花、旅人、竹笛，共同构成一幅和谐的图画。笛子的意向感，以及它所具的感染力，可以超越各种乐器，古代文人留下了海量的笛诗，可作见证。无论是边塞豪情、离愁别绪，或者隐逸理想，都可以透过笛音，抒发胸臆（供图 / QUANJING）。右页为装饰金龙的笛子，一音三韵，音色动人（摄影 / 刘晓辉）。

边塞诗中咏笛，本应以“羌笛”为主，千古名句“羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关”即是表率，但事实上，横笛还是处于领奏的地位：“座中有老沙场客，横笛休吹塞上声。（唐·张乔《宴边将》）”“更吹横笛关山月，谁解金闺万里愁。（王昌龄《从军行》）”

直到北宋，曹勋在《饮马歌》的序中，还记载了边境地区流传的笛曲，与唐人边塞诗中的情感出奇的一致：“此腔自虏中传至边，饮牛马即横吹之，不鼓不拍，声甚凄断。闻兀术每遇对阵之际，吹此则鏖战无还期也。”这是何等凄凉的古调。

今人比较箫、笛，常将二者对立，因而才有“笛乐箫愁”之说，但从文人的书写来看，当年最擅长倾诉愁绪的，很可能还是横笛。甚至在表达隐逸理想的时候，也是横笛更胜一筹。其中最可叹的一个，是南宋皇帝赵构，他

风回玉笛夕阳斜
谁傍山阳谱落花

清代 龙头笛

假如归纳更多的笛诗、笛词和笛“曲”，可以看到文学作品里的“笛”，实在出入了太多的空间，涉及了太多的演奏者，既有边疆大漠、军旅行营，也有深宫秋院、瓦肆青楼，还有江头陇上、村居佛堂，有的描绘春夏秋冬，有的涉及婚丧嫁娶，有的感怀欢聚离别……它可以触及唐代至清末，城市与乡村所有的社会空间。

与横笛相比，箫或长笛的意象则要简单得多。应该说，金庸笔下的黄老邪，以箫吹动《碧海潮生曲》未必适合。

大文豪苏轼撰写《前赤壁赋》时，讲到一位会吹洞箫的客人，他的箫音如怨如慕，如泣如诉，能使深谷中的蛟龙为之起舞，能使孤舟上的妇人闻之落泪……箫的确是一种很能模拟人情的乐器，但其声“呜呜然”——圆润呜咽，绝不似笛子可以“一声吹裂翠崖岗”。尤其在文学的意象里，它逸远，恬淡，有着水溶溶的本质，可以使人入静、入定，也不似笛子，有着开阔的生命力，能对应世间万象。

写箫的诗词远不如笛，最出名的是那句“二十四桥明月夜，玉人何处教吹箫”，还是恬静了些。数来数去，最壮怀激烈的也只是一首，是近代苏曼殊所吟：“春雨楼头尺八箫，何时归看浙江潮？”看来这一番诗文中的对决，真要说“箫和”难比“笛清”了。■

在绍兴元年写了首《渔父词》，当时他正被金人所迫辗转到会稽（今绍兴一带），“远水天涯山有邻，相看岁晚更情亲。笛中月，酒中身，举头无我一般人。”有几分自炫，有几分想往。其中笛和酒的意象一样，代表着自由与脱俗，是思隐者的精神寄托。此外，还有更多的“牛笛”“渔笛”“樵笛”，出入在笛诗当中，这些我们都不陌生，因为它们是中国人的情感体验。

责任编辑/刘睿
图片编辑/吴西羽
版式设计/杨东海

中国
乐器

国乐气韵



落入凡间的雷声

撰文 / 梁石

古人制鼓以模仿雷声，用于驱逐野兽、驱妖镇魔、沙场攻伐，也奏出了最雄健的中国声音。

雷鼓：黄帝的鼓声似雷霆

数万年前，人们能够听到的最大的声音是什么？

大概是雷声。试想在一个漆黑静谧的夜晚，突如其来的雷声伴随着骇人的闪电在天地之间回荡，人类的祖先想必和山林中的鸟兽一样，都曾被吓得四处逃窜。但恐惧之余，一些聪明、勇敢的先民也开始想象，人类能不能掌握这样强大的力量呢？

汉代神话书《龙鱼河图》等文献中说到，黄帝与蚩尤作战时，蚩尤有81个铜头铁额、人脸兽身的兄弟，嚼沙石如同粥饭，把黄帝打得连连败退。正在黄帝一筹莫展的时候，九天玄女帮助他从东海猎获了一种叫“夔”的巨兽，剥下它的皮做成80面鼓，又从雷泽（上古大泽，位于今山东菏泽一带）捉来了雷兽，拆下它的骨头做成160根鼓槌。这鼓擂起来声似雷霆，霎时间风雨大作，蚩尤的怪兽军团惊恐地四散奔逃，黄帝趁势驱杀，大胜而归。

虽然这只是神话，却反映了人类发明鼓的初衷——模仿雷声。“夔”和雷兽都是传说中的雷神，《山海经·大荒东经》记载：“东海中有流波山，入海七千里，其上有兽，状如牛……其声如雷，名曰夔。”如此，鼓声便与雷声无异。考古发现最早的鼓，却是新石器时代的陶鼓。山西陶寺遗址还出土过一件鼉（tuó，扬子鳄）鼓，它是以一根掏空的树干为框，鳄鱼皮为鼓面。鳄鱼皮已经腐朽，但鼓腔内还残留着鳄鱼骨。鳄鱼的吼声也如同闷雷，虽没有“夔”的吼声大，却也最大程度地反映了传说中神鼓的特征。

为了让“人造雷声”发挥威力，鼓当然是造得越大越好。《黄帝内经》中说，黄帝的夔皮鼓“一震五百里，连震三千八百里”。还有比这更大的，鲁迅先生编订的《会稽郡故书杂集》中说，绍兴有一道古城门叫做雷门，门上有一面大鼓，周长二丈八尺，这边一敲响，洛阳人都能听到。这可不是鲁迅先生胡编的，《汉书·王尊传》中就有“毋持布鼓过雷门”的说法——寻常的鼓在雷门前经过，就像在关公面前耍大刀。可见早在两千多年前，绍兴的巨鼓就已经名震天下了。

“人工造雷”大获成功，以至于后来的人们反过来把打雷比喻成老天爷敲鼓，晋代道教典籍《抱朴子》中就有一句“雷，天之鼓也”。雷和鼓几乎成了一回事，“雷鼓”也变成了一个固定名词（如先秦文献《管子·内业》“不言之声，疾于雷鼓”）。这意味着，人们不仅不再恐惧大自然的雷声，而且学会了利用这种强大的力量。

乐器中的“力量担当”

左页图为清代堂鼓，以牛皮为鼓面，可用于戏曲伴奏和器乐表演。鼓声雄浑，是众多乐器中的力量担当，故戏曲中项羽、张飞、林冲等武将出场时，常常伴随鼓声，以表现角色的气势。“秦王破阵乐”“十面埋伏”等描述战争景象的乐曲，也少不了以鼓声渲染气氛。

供图/美国大都会艺术博物馆

雷神如何发声？

隆隆的雷声，曾被古人认为是天神在击鼓。右图为明万历《新刻出像增补搜神记》中的雷神，周身环绕着一圈鼓，雷神手执三根鼓槌，一旦开打，人间便是电闪雷鸣，大雨滂沱。正因如此，古代的许多祈雨仪式中都以鼓作为重要道具。

供图/缘紫舞提供/FOTOE



怎么个利用法？黄帝用鼓声驱杀怪兽的神话，可能是源于史前时代的真实生活场景：在渔猎时代，部落首领敲响大鼓，受到惊吓的野兽被驱赶到了一片山林里，猎人们则受鼓声的鼓舞，齐心协力地围歼猎物；进入农业文明后，人们则用鼓声吓退侵害庄稼的野兽。这时的鼓，起到了类似生产工具的作用。

鼓声骇退了猛兽，也安定了人心。渐渐的，鼓成为了先民的崇拜对象，被赋予了驱邪逐疫、通神告天的功能。这也合理——既然鼓能声闻千里，老天爷岂能听不到？张光直先生在《艺术、神话与祭祀》一书中引述了一段美国神话学

家坎贝尔·约瑟夫的话，想象了史前巫师作法的场景：鼓声和舞蹈同时作用，使他（萨满）进入极度兴奋和迷幻的状态……在这种迷幻癫狂中，萨满开始施展法术。鼓声，成了巫师沟通天人的媒介。这种习俗一直流传到了数千年以后，鼓一直是民间巫术活动中的常用道具。比如蒲松龄的《聊斋志异》中有一篇《跳神》，讲到北京、济南等地区，民间凡有病者，都要请老巫师“击铁环单面鼓，婆娑作态，名曰跳神”。

在一些西南少数民族的史诗、传说中，鼓则成了能说会动、勇猛好战的神灵本尊。布努瑶是瑶

族的一个支系，布努瑶的许多村子和家族里都保存着一面备受族人尊敬的铜鼓。传说中，这些铜鼓会趁人不察觉时飞出去与蛟龙、水怪战斗，有的铜鼓因保存了数百年，鼓耳掉落，也被描述成在战斗中受的损伤。

巴马瑶族自治县有一首铜鼓歌，唱道：“（铜鼓）人见人发抖，鬼见鬼慌张……它是密洛陀创造世界的乐器，它是密洛陀驱邪避鬼的锐器。”铜鼓怎么还创造世界了呢？原来，密洛陀是布努瑶史诗中开天辟地的女神，当她创造万物后，发现世界一片寂静，密洛陀于是铸造了铜鼓，带到人间敲响。鼓声高昂悠远，万物都从中摄取了鼓魂，从此世界变得热闹起来。蜜蜂飞得近，摄取得多，所以飞行的嗡嗡声大，蝗虫则离得太远，所以飞起来几乎没有声音。

再看铜鼓的形状和纹样，俨然就是一个微缩的宇宙模型。鼓面为天，上面刻着光芒四射的太阳和月亮，周围布满了星辰。鼓身为地，铸有飞禽走兽、昆虫花草，一派欣欣向荣。敲响铜鼓，鼓声在鼓腔内延绵回荡，恰似雷声在天地间回响。密洛陀创世传说中铜鼓赋予虫鸟声音，不正是春雷唤醒大地、万物复苏的隐喻吗？

用鼓比拟世界，可谓声、形兼备了。擂起大鼓，这个微观的世界便在人的手中运作起来，而那雄健如雷的鼓声，总是能激发人类心底那战胜恐惧、征服自然的勇气。

战鼓：

孔子说你们敲起鼓灭了他去吧

威力巨大的鼓，被用在战场上，就变成了战鼓。杀人，同样需要莫大的勇气。

鸣鼓表示进攻，鼓是古代战争中必不可少的指挥工具。《左传》记载了春秋时期晋国和齐国之间的一场激战——鞌（ān）之战。晋国的执政卿士郤克作为主帅，亲自在战车上擂鼓，解张作为车左，为郤克驾车。战至酣处，郤克中了一箭，血流如注，浸湿了鞋子。郤克仍没有停止敲鼓，但疼得实在钻心，咬着牙对解张说：“我伤得太重了！”解张扬起血淋淋的手说：“从一开战，一支箭就射进我的手直穿到肘，我折断箭杆继续驾车，车轮都被我的血染成了黑红色。我哪敢说自己受伤？您也忍着点吧！”说罢左手持辔，腾出右手接过郤克的鼓槌奋力击鼓。齐军大溃，晋军趁势进击，“三周华不注”——绕着华不注山追杀了三遍。

有的人可能会不理解，解张有力气敲鼓，为什么不多杀几个敌人呢？解张说：“战鼓和战旗是我们的耳朵和眼睛，全军的进退全都取决于它。只要这辆车上还有一个人能守住战鼓，战事就可以取胜。”诚如先秦兵书《尉缭子》所言“存亡死生，在枹（鼓槌）之端”，战鼓是影响

史前的鼓什么样？

下图为山西陶寺新石器时代遗址出土的陶鼓，距今四千多年，可能用于歌舞、祭祀。以陶土为腔，顶端蒙动物皮革，敲击鼓面，鼓腔内便产生共鸣，鼓声更加雄壮悠长。

摄影 / 安洋





鼓声可通天

雄健的鼓声，被认为有驱妖镇邪、沟通天人的作用，因此常常被用于宗教仪式。上图为西藏三江地区佛教僧人，用曲柄鼓槌敲击法鼓，作为诵经的伴奏；上右图为黑龙江佳木斯跳神的萨满，一边击鼓一边起舞。鼓既能送萨满飞升于天，又能召回萨满的神魂。

供图 / 视觉中国

生死胜败的关键。交战时若一方的鼓声骤停，三军必然进退失据，军心大乱。在你死我活的战场上，杀红了眼的战士也许早已大脑空白，只有振聋发聩的鼓声能唤起战士最后的意志：鼓声不息，前进不止！

荀子有一句精辟的话：“将死鼓，御死辔。”为将者的使命就是用生命击鼓，御（驾车）者的使命是用生命驾好车。晋国大夫赵简子就完美地诠释了这个“死”字的分量。《韩非子》说：晋人围攻卫国都城，赵简子在大小盾牌的掩护下，站在卫人的箭石打不到的地方，击鼓命令战士进攻。战士们却提不起精

神，没有一个向城上冲。赵简子气得扔掉鼓槌抱怨战士疲软无力。这时，有人向他进言：“世上没有疲软的战士，只有不懂得使用战士的君主。先君晋献公吞并十七国，征服三十八国，用的同样是这些晋国国民。”赵简子一听恍然大悟，于是撤掉盾牌，站在卫人箭石射程之内，冒着生命危险奋力击鼓。战士们乘势响应，一鼓作气打了个大胜仗。

战场上的鼓，更像是一件杀气冲天的兵器，世上大概没有任何一种其他乐器，能发出像战鼓这样振奋人心的声音。鼓声响起，再稳重的人也会按捺不住，《论语·先进》中说，鲁国的季康子企图改革土地制度、篡改王法，孔子得知后脱口而出：徒弟们，你们敲起战鼓灭了他去吧！

可惜，现代战争已不再需要战鼓，但一些古代的战鼓，融入了地方的民俗文化，改头换面地流传了



下来。

产生于明初的兰州太平鼓，据说与元明鼎革之际的一场大战有关。明洪武二年（1369年），元军大将扩廓帖木儿（小字王保保，金庸小说《倚天屠龙记》女主角赵敏的哥哥王保保，便是以此为原型）包围了已被明军攻占的兰州，企图以此为基地恢复元朝统治。明朝派出徐达率领北伐大军，支援兰州。双方在兰州城南对垒，徐达巧用“噪声武器”：命士兵轮班倒地在元军军营外敲锣打鼓，同时派小股部队袭扰，让元军不得休息。几天下来，元军被折腾得筋疲力尽，明军趁机整军出战，大获全胜。

这场大战如今早已烟消云散，但它催生的“太平鼓”，奇妙地在兰州的城市记忆中保存了600多年。明清以来，每年闹元宵、耍社火，太平鼓都是重头戏。鼓手上阵时，头戴武松帽，一身黑衣裤，俨

然古代武夫的形象，一米左右的大鼓，非身强体壮的汉子不能驾驭。对于这场战争中鼓的作用，当地的民间传说还进行了“添油加醋”的改编：徐达围攻兰州不下，不知不觉到了元宵节，老百姓闹起了社火。徐达灵光一闪，让士兵乔装打扮成鼓手，鼓内藏满兵器，跟着社火队伍混进城里。全城欢庆之时，里应外合，徐达顺利攻下兰州。

明明是王保保攻城，怎么在传说中变成了徐达攻城？兰州文史专家邓明在《太平鼓韵》一书中说，元朝的残暴统治和民族压迫政策，给兰州人造成了巨大的痛苦，明朝建立后，北元的鞑靼铁骑仍不断地南下侵袭。兰州人一心期盼恢复华夏礼仪、天下太平，于是把徐达描述成了象征正义的攻城一方。为了纪念这场胜利，兰州人把战斗的勇气和智慧、对太平世道的期盼都融入了鼓声，代代相传至今。

鼓中有天地

图为贵州镇宁自治县“竹王节”上的苗族铜鼓表演。青铜时代的铜鼓，大多在中心铸有太阳的形象，周边有蛙、鸟、云气、羽人等纹样，反映了古人对世界的认识。如今，铜鼓文化在西南苗、壮、瑶、布依等少数民族地区还有遗存。

供图 / 视觉中国

战国悬鼓

(据湖北随州曾侯乙墓出土文物复原)

由于建鼓型的战鼓体型较大，设在狭小的战车上会妨碍将士动作，因此大约在战国时期改为悬鼓，省去了笨重的鼓座。

供图 / 视觉中国



东周兽面纹青铜钲

(陕西韩城市出土)

建鼓型战鼓改为悬鼓后，鼓座无存，原本安插在鼓座上的钲也改为握在手里敲打，钲柄也随之从空心变为实心。

供图 / 视觉中国



链接

战鼓怎么敲？

从春秋到汉代的战争，都以鼓和钲作为指挥军队进退的信号，即击鼓进军、鸣金收兵。右图为河南卫辉市（原汲县）出土战国水陆交战图鉴上描绘的战鼓形象，属于建鼓类型。下有鼓座，鼓贯于楹柱，顶部有羽葆装饰，鼓座上还斜插一根小杆，杆头安装的就是钲。鼓手手持两根小槌，可以同时操纵鼓和钲。完整的战鼓很难保存至今，本页列举了一些出土或复原的鼓和钲，大致可以反映战鼓的形态。



春秋建鼓

以春秋时期青铜鼓座为基础复原的建鼓，当时的战鼓与此很相似。

供图 / 樊甲山 / FOTOE

参考资料：孙机《鼓与钲》
摄影 / 杨旭



经历过战争洗礼的太平鼓，虽然是一项民俗活动，但仍保留着炽烈的尚武之风。且看太平鼓的打法：鹞子翻身、飞抛子、地趟鼓、洪拳架子鼓……如同一套拳法。鹞子翻身，考验的是鼓手的武术功底，表演时鼓手侧身将大鼓抛向空中，同时右腿飞起，鼓条从腿下穿过，迅速击中飞到最高点的鼓，一气呵成。纵观世界，再找不到把鼓敲得这样激昂澎湃的。

再看华北地区一些鼓艺的流行之地，往往也是古代战争最频繁的地区。千百年来的沙场热血，都灌注到了雄浑的鼓声里。令人惊叹的是，两千多年前那种“将死鼓”的豪气，直到今天仍然存在。流传于陕西咸阳地区的秦汉战鼓，据传源于秦始皇时代的军中战鼓，表演时鼓手都会穿上和秦始皇陵兵马俑同

款的战甲，排成战阵。其传承人黄建民认为，秦汉战鼓中的“汉”字，指的不是汉朝，而是男子汉，秦汉战鼓三部曲：出征、交战、凯旋，展现的就是大秦战士的军魂。

2007年，68岁的鼓手刘兴富老人在录制秦汉大鼓资料片时心梗发作不幸去世，黄建民回忆起刘老，用了一个沉甸甸的词——“阵亡”。在他看来，“老人家是死在战场上的”。此事过后，鼓队曾劝60岁以上的鼓手退队，结果遭到了老人们的激烈反对。不久，鼓队收到了厚厚的一摞“生死状”：若敲鼓时发生意外，后果全由自己承担。“敲秦汉大鼓就不怕死，死了都值！”这一刻，老人们的气概不输两千多年前的解张、赵简子。

战鼓也许会过时，但鼓声点燃的战斗的勇气，永远不会过时。

两千年前的战鼓

上图为陕西咸阳地区的秦汉战鼓表演，乐手的装束、旗帜上的小篆“秦”字、鼓身的黑色，无不展示出浓烈的秦代风采。秦汉战鼓，据说始由秦始皇的掌旗官传到民间，至今两千多年。从乐手们昂扬的状态，我们似乎可以看到威武的秦军气场。

摄影 / 张绮云



群音之首

上图是敦煌莫高窟第220窟唐代壁画中的伎乐图（局部，摄影/张志刚），居中的鼓手演奏的是羯鼓，其右手边和右后方还有两人演奏毛员鼓。右页图为河北宣化辽墓壁画中的伎乐图（局部，摄影/朱子浩），画中出现的乐器有大鼓、腰鼓、笛箫等。鼓为群音之首，且类型繁多，从两幅画面中可以看出，鼓都处于乐队中的主导地位。

乐鼓：

唐玄宗打断了四柜子鼓杖

退下战场的鼓，作为表演乐器仍不失雄强的本色。不过，铁汉也有多情的一面。

成书于战国的《吕氏春秋·古乐》中说，帝尧当上首领后，命令乐官制造音乐。乐官把麋鹿皮蒙在陶盆上，有节奏地敲打起来，百兽都随之舞动——多么令人神往且富有激情的原始生活画面。在后来的诸多乐器中，鼓是最“单调”的，鼓音没有高低，只能打出最简单的节奏。但鼓却是“群音之首”，乐器中的将军。《史记·乐书》说到当时的古乐，管弦笙簧都要在鼓声开场后才能开始演奏，整个乐队的节奏也要由鼓控制。

最简单却最有力，也许这就是大道至简、大音希声的道理吧。这种简单，也赋予了它无与伦比的可塑性，鼓的形制也随之千变万化。丧礼中照例不可缺少杠房大鼓，低沉庄重的鼓声，哀而不伤；喜庆的日子更不能没有鼓，鼓手大可赤膊上阵，随着上下翻飞的鼓槌和红绸，在大汗淋漓中享受狂欢的时刻。据统计，仅在敦煌壁画描绘的43种乐器中，鼓类就占了23种。琳琅满目的鼓，每一面都包含了一种或几种情感，合在一起就是中国人完整的情感表达方式，细腻且浓烈。喜怒忧思悲恐惊，还有什么不能用一只鼓来倾诉？



此外，鼓乐横跨雅俗两界，不论是庙堂之音或是市井俗曲，都少不了鼓的身影。唱道情卖艺的渔鼓，街头说书的铁片大鼓，既是一门营生，也是艺人的精神寄托。最有意思的是，古代的帝王中也不乏击鼓的高手。《汉书·史丹传》记载，汉元帝有一次患病期间，把朝政都抛在一边，唯独放不下音乐。有人偶然在大殿下放了一面鼙鼓（在大鼓之外辅助鼓节的小鼓），汉元帝正有满怀愁绪无处排解，便靠着栏杆向下投掷铜丸击中鼙鼓，鼓声竟与乐曲的节拍丝毫不差。

如果说汉元帝是天赋异禀的音乐家，那么唐玄宗就是勤奋型鼓手了。唐玄宗对西域的羯鼓情有独钟，敲起鼓来“头如青山峰，手如白雨点”——手中的鼓点密如急雨，头却稳如泰山。当时著名的音乐家李龟年也是羯鼓高手，有一次唐玄宗问他鼓技如何练成，李龟年不无得意地说：“臣已经打折了五十根鼓杖。”唐玄宗哈哈大笑道：“这不算什么，我打断的鼓杖已经装满四立柜了。”

汉元帝也许是一位被皇位耽误了的音乐家，他对政治缺乏激情，只有在敲鼓时才能找到片刻的快乐。而从唐玄宗的四柜子断鼓杖，可以想象他在音乐中是多么尽情和忘我。鼓中有一套精妙的语言，不论你此刻身处什么境地、心情如何，总能发出独属于你的声音。鼓随手响，手随心动，你的心声便在鼓腔中震荡、放大，最终在一场淋漓尽致的宣泄后复归平静。□

责任编辑 / 陈伟峰
图片编辑 / 陈敬哲
版式设计 / 杨东海

鼓的千般面目

摄影 / 刘晓辉 等

鼓的发声原理简单，也敲不出五音，但鼓的表现力却异常丰富，造型也千变万化，是传统乐器中的一个大家族。因此，不论是在婚丧、祭祀、娱乐等种种场合，或是表现喜怒哀乐等种种情绪，鼓都可以有贴切的表达。下面列举一部分造型较奇特的鼓。

民国·雷鼓^{táo}
用于祭祀



当代·太平鼓
用于节庆舞蹈伴奏



当代·苏鼓仔（左）潮州中鼓（右）
用于潮州大锣鼓演奏





清·长鼓
常用于祭祀、节庆
摄影 / 朱子浩



清·馒头鼓
常用于戏曲伴奏
供图 / 美国大都会艺术博物馆



清·跨鼓
用于婚丧嫁娶仪仗乐队及灯会、迎神赛会等



水，不止是H₂O

明人张源在《茶录》中说：“水者，茶之体。”水分子，由氧原子和氢原子构成，无色无形无味，遍布地表。但茶客为了寻一杯心仪的好水，可以翻山越岭，踏破铁鞋。因为在茶客的杯里，水有温度，有性情，蕴含了人间至味。人体的含水量约是七成——喝什么样的水，你就是什么样的人。
供图/视觉中国



宜茶之水

清灵寒澈是真香

撰文／李行

一杯好茶，关键在水，其次才是茶叶、茶具。
水中之道，你品出了几分？

遇水

回想起来，那是此生最难忘的旅程之一。

十年前的暑假，心血来潮地和两个同学一起去了浙西深山里的藏龙百瀑景区（电影《卧虎藏龙》的取景地）。从杭州出发，大巴倒小巴，山路十八转，抵达山下时，天已经擦黑了。暑气却还未散去，我们累得无精打采，一头撞进路边的一家极其简陋的饭店。厅堂空荡荡的，水泥地上留着几滩未干的柴油，倒像是一家废旧的修车店。老板娘抽出几只塑料凳子、撑起一张折叠小桌，招呼我们坐下。

“天气热的哦！来，喝点茶。”老板娘排出几个一次性塑料杯，撒上一点碎茶叶，去墙角拎过一个黑乎乎的热

水瓶。我们开始后悔这段一时冲动的旅行了，环顾四壁，没有冰箱，没有饮料。但耐不住渴，我们只好拿起杯子。

这一杯茶！

茶水虽然是滚烫的，但是喝进嘴里却有一种说不出的清爽。几口下去，浑身的热气、燥气都消失了。神了！从小就爱喝茶，家里也藏了一些上好的茶叶、茶具，但跟着长辈摆弄了许多年，也没品出个所以然。想不到这一天，却被这杯其貌不扬的茶惊艳了，那是一种不由分说的征服力，让我瞬间如醍醐灌顶——茶，应该是这个味道！

我们边饮边续杯，几轮下去，热水瓶空了。《红楼梦》中，妙玉有言，喝茶者，“一杯为品，二杯即是解渴的蠢物，三杯便是饮牛饮骡了”。此番与

好茶“艳遇”，也就顾不得这些虚礼了。我鼓着肚子问老板娘：“这是什么茶？实在好喝。”老板娘笑着说：“这是我们安吉的白茶，没什么名气的。”

安吉白茶，还真是闻所未闻。我从杯子里挑起一片茶叶，嚼了嚼，味道没什么特别之处。想来想去，这杯茶的秘密是在水里了。我接着问：“这水是自来水吗？”老板娘道：“不是，这是山上流下来的泉水。”

是了。山泉水的清冽，自然是自来水比不了的。第二天，我们冒着毒日头爬山，一路沿着溪流、瀑布走，虽然出了满身汗，却不觉得酷热。连珠似的水潭里，阳光在潭底的沙石上晃动、悬浮，半透明的小鱼游得悠闲自在。掬一把水洗脸，冰冰凉凉，就像雪山

水。接近山顶的时候，路边出现了茶田和农家，有一些水管从水潭连接到各家各户。原来，令我惊艳的山泉水，却是山居人家日日都喝的。无怪乎，自古以来有那么多名士，甘愿抛弃功名，隐居起来当一个山人。

可惜，这满山的好水，我是一滴也带不走。下山后，我回到店家，讨了杯子，又喝了个饱，这才恋恋不舍地启程回杭。这一回，我特意没放茶叶，甘甜的山泉水更加沁人心脾。这使我确信，一杯好茶的关键，在于水，其次才是茶叶。明人许次纾《茶疏》中说：“精茗蕴香，借水而发，无水不可与论茶也。”明人张大复也在《梅花草堂笔谈》中说：“茶性必发于水，八分之茶，遇十分之水，茶亦十分矣；八分之水，

地图展示了唐代陆羽《茶经》中列举的名茶产区和上、中等茶叶产地，以及张又新在《煎茶水记》中列举的陆羽品评的天下二十名泉。从中可以看出，唐代名茶、名泉的分布比较相近，而且大多位于长江流域。这说明，茶与泉的关系十分密切，好茶还需好水烹。

唐代二十名泉与名茶产地分布图



罗汉的雅事

右图为南宋《五百罗汉图》局部，描绘了修为高深的罗汉在山间举行茶事的情景。图左上方的一名侍者正在用竹筒汲山泉水，图下方的两人在碾茶、生火。正应了苏轼的诗句：活水还需活火烹。为了尝一口鲜爽的泉水，罗汉们将茶事的场所直接搬到了山里，而这种雅事在文人中更是蔚然成风。在古代的山水画中，常常能见到这样的场景。

试十分之茶，茶只八分耳。”只有亲身体会过才能有这样的见地，绝非虚言。那些为了茶叶和茶器一掷千金的茶客，可知这水中之妙乎？

寻水

打那以后，无论在哪里喝茶，我都要留心寻访当地的好水。不找不知道，虽说海内遍布江河大泽，但想要找一口惊艳的美泉，却并不简单。

几年后的夏天，我慕名去了扬州。游览了瘦西湖后，我找了一家茶馆坐下，准备一试“皮包水”的滋味。“皮包水”是扬州话，进茶馆喝一肚子茶，可不就是肚皮包着水么。扬州人爱喝茶，早在唐代，扬州就是南北茶叶的集散地。时至今日，扬州人喝茶还叫“吃茶”，配茶同吃的，必要有一桌子精致的茶食佳肴、四时点心，颇有大唐遗风。不过，我最关心的还是水。

茶馆里人不多，茶上了桌，我未开吃，先问了一句：“这茶用的是什么水？”老板与我眼神一对，心领神会地把茶撤下，过了一会儿，从里间重新端出一壶。“这是我在大明寺山里取的水，你试试。”我迫不及待地试了一口，



露



果然轻滑爽口，醇正甘冽。

“茶圣陆羽把天下水味评了二十品，大明寺水排行第十二。同时代的刘伯刍，评了七种宜茶之水，大明寺水为天下第五泉。”老板难掩自豪地说。

说到陆羽，不得不提他在扬州的一桩奇事。这件事被唐人张又新记录在《煎茶水记》中：唐代宗时期，李季卿赴任湖州刺史，途经扬州，偶遇陆羽。李季卿久闻陆羽精于茶道，便给他出了一个难题：“此去不远，有扬子江心的南零水（因位于镇江金山西南面而得名，又名中泠泉，当时金山是江心的一个岛屿），天下殊绝，陆君岂能错过！”说罢，命一个军士带着水瓶乘舟前去灌取。不一会儿，水到了，陆羽舀起一勺，皱眉说：“江则江矣，然而不是江心之水，倒像临江之水。”军士辩道：“我乘舟至江心，一路上数百人都看见了，怎么会骗你？”陆羽默然无语，将瓶里的水缓缓倒进盆里，倒了一半时戛然而止。“剩下这些，就是南零水了。”军士蹶然大惊，坦陈道：“我在江心灌满了水，靠岸时船一颠簸，水洒了一半。不得已，灌进了半瓶江岸之水。陆先生真神人也！”李季卿当下心悦诚服。

这个故事乍一看神乎其神，细想却不无可能。江心之水澄澈，江岸之水则比较凝滞，有沙土草木之气，差别很大。扬州人喝茶，喝得讲究，据说旧时有人专门以取卖江水为生，水一入老茶客之口，立判真假。江水取之不易，价格比普通河水要高出五成以上，但茶客就是舍不下这一口。直到20世纪下半叶，卖水的行当还未消



失，卖水的独轮车每天清晨进城，在小巷的青石板路上吱吱格格地碾过，是老扬州城的独特记忆。

扬州南临长江，城内佳泉众多，在茶事上可谓占尽地利，得天独厚。所以，扬州人想要寻一甬好水，是最不费事的。不过，即便是在这样一片繁华宝地，也隐藏着一些鲜为人知的绝好泉水，比如陆羽曾品鉴过的中泠泉。

到了清代，中泠泉的位置已变得扑朔迷离。清初小说集《虞初新志》中收录了一篇潘介的《中泠泉记》，记述了作者慕名寻找中泠泉的奇遇。为了一尝佳泉，他特意乘舟从真州（今

上池水，半天河

左页图为夏季荷叶上的露水（供图/视觉中国），左图描绘的是古人收取秋露水的情景（供图/FOTOF）。《本草纲目》认为，黎明破晓前的秋露水能“愈百病，止消渴”，柏叶上的露水能明目，百花上的露水能美容润肤。《本草纲目》中还有“上池水，半天河”的说法，天河，指来自天上之水；上池水，亦指未沾及地面的水，即如草木上的露水。古人认为，这种水承于空中，水质洁净，除了有治病的奇效外，也十分宜茶。



唐代宰相李德裕

嗜无锡惠山之泉而成疾

因而下令在惠山和京城之间设置驿站
不远千里传送泉水

江苏仪征)顺流而下,系舟金山,穿过几家茶肆,只见一处“瓦亭覆井,石龙盘井栏,鳞甲飞动,寺僧争汲江水入肆”。潘介细细品尝了一口,只觉得和江水无异,于是心生疑窦。他接着攀石涉险,把金山找了个遍,忽见一处石壁上苍苔剥蚀,依稀有几行字。磨刷辨认,正是古人所品的中泠泉,位置在郭璞墓下的岩孔中。

潘介采取古人所记之法,于子(23-1点)、午(11-13点)二时,用长绳系铜瓶悬入石洞中汲水。操作难度大得出乎意料,“若浅深先后少不如法,即非中泠正味”。潘介累得汗流浹背,最终也没能得偿所愿,失望之情久久难平。“悵悵若有所失,自恨不逮古人。佛印谈禅,坡公解带,尔时酒瓮茶铛,

皆挟中泠香气,奈何不获亲见之也!”

几天后,潘介登舟返程,船上有一个形貌痴傻的道人,破旧的衲衣中藏着一枚奇怪的葫芦:高不盈尺,径五寸许,旁边有三个耳,一条铜链穿过一耳勾住盖子上的铜圈,可以控制铜圈转动,葫芦旁又系着一粒铜丸。潘介好奇地问他,道人秘而不宣。过了许久,道人终于开口:“跟我走吧,我分你一斛中泠之水。”潘介跃然而起,独自跟着道人上了夜行船,直奔郭璞墓。

接着,道人展示了奇术。他将葫芦悬入石窟中,在铜丸的牵制下,葫芦侧横着,下了一丈有余,道人牵动铜链和铜丸,葫芦仰身盛水,再牵动机关,盖子严丝合缝地盖上了。缓缓拉上铜链,葫芦已“水盎然满”。二人旋即找了个瓦铛烹水,潘介借道人的瘦木瓢微吸一口,“但觉清香一片,从齿颊间沁入心胃。二三盏后,则薰风满两腋,顿觉尘襟涤净”。潘介喟然叹曰:水哉水哉!天地之灵秀,有所聚必有所藏。如果市井贩夫都能轻易得到,那岂不人人都能成仙了。“今古以来,真才埋没,臆鼎争传,独中泠泉也乎哉?”

到了扬州,中泠泉是一定要去看一看的。乘车过润扬大桥,找到金山寺外的中泠泉公园,很可惜,景象与潘介笔下已迥然不同。由于河道变迁,泉口深入陆地,经过修整,如今是一口





乳

泉

方方正正的寻常水潭。中泠正味，终于无缘一尝。不过，好水的枯盈是常有的事，比如明代《水品》的作者徐献忠曾专赴吴江，品尝陆羽盛赞的第四桥水，结果却是“腐梗作土气，全不入品”。所以，我相信一个时代最难得的并不是佳泉，而是潘介那样的执着、痴道人那样的良苦用心。佳泉常有，而知音不常有也。

鉴水

曾有一个疑惑：唐代早期的茶，又叫“茗粥”，在茶汤中加入葱、姜、枣、橘皮、茱萸、薄荷等配料熬制而成，真如同一碗菜粥。盛唐以后，改为煎茶之法，即将水煮沸后，投入碾细的茶末，用竹筴搅动，直到打出一层泡沫。不论如何，唐茶的口味重得

都足以掩盖水本身的滋味。想来，在唐代的茶道中，水的地位应该并不重要。那么，陆羽、刘伯刍等名家，又为什么正经八百地将宜茶之水鉴定出了三六九等呢？

也许，古人对大自然的感受更加敏感，对茶事也更挑剔吧。对于入口之水，一点都不将就。唐代著名的宰相李德裕，是继陆羽之后的又一位品水大师。宋人唐庚在《斗茶记》中说到，李德裕嗜无锡惠山之泉而成疾，大费周章地下令在惠山和京城之间设置驿站，不远千里传送泉水，时人称为“水递”。这条泉水之路的奢华程度，比为杨贵妃千里快骑送荔枝毫不逊色。

宋代杂著《太平广记》中讲到了这个故事的后续：有一个和尚不满李德裕劳民伤财，直冲冲找到宰相家里，

乳泉最宜茶

上图为重庆水洪洞中钟乳石上的水滴（供图/SOPHOTO），古人称为“乳泉”，左页图为明代《金石昆虫草木状》中的“石床”（供图/FOTOE），即钟乳滴下后凝积成的石笋。乳泉富含矿物质，清洁甘美，陆羽在《茶经》中评价说，山中之水，以乳泉为最佳。在后世的文献中，乳泉常常作为清冽佳泉水的代称。




天

泉

泉从天落

图为雨中的南方山村。古代的空气几乎没有污染，因此雨水的水质洁净，在檐下用瓮接取，即可烹茶。从天而降的雨水，又有“天泉”之称，让茶客产生置身天界的遐思。《红楼梦》中的妙玉，就曾用“旧年蠲的雨水”招待客人。

供图/视觉中国



称“京城有一眼井，与无锡惠山寺泉相同”。李德裕大笑道：“真荒唐也！井在何处？”和尚答在昊天观。李德裕令人取了一罍惠山泉，一罍昊天观井水，八罍常水，暗暗做好标记，让和尚鉴别。和尚果然辨出了惠山、昊天泉，又指出其他八罍皆同味也。李德裕“大加奇叹”，从此停止了“水递”。

故事也许有夸大失实之处，但唐人热衷于品鉴水质，却是事实。而且，这种风气愈演愈烈，到了明代，专论煮泉品水的著作就达8部之多。《红楼梦》中也有这样一个细节：贾母带领刘姥姥游览栊翠庵，妙玉恭恭敬敬地用“旧年蠲的雨水”泡了一钟老君眉，刘姥姥尝了一口，却嫌茶味淡，“再熬浓些更好”。妙玉私邀黛玉和宝钗到耳房内品茶，宝玉吃了“赞赏不绝”，黛玉因问：“这也是旧年蠲的雨水？”妙玉冷笑道：“你这么个人，竟是大俗人，连水也尝不出来。这是五年前我在玄墓蟠香寺住着，收的梅花上的雪，共得了那一鬼脸青的花瓮一瓮，总舍不得吃，埋在地下，今年夏天才开了。我只吃过一回，这是第二回了。你怎么尝不出来，隔年蠲的雨水哪有这样轻浮，如何吃得。”

原来，妙玉用来招待贾母的茶水，也只是“吃不得”的隔年雨水，而这五年前收的梅花上的雪水，才是体己的珍藏。孤傲清高如林黛玉，因为品不出水味而被妙玉面斥为“大俗人”，却一点脾气都发不出来，服服帖帖地吃完茶告辞出来。妙玉呢，大概不是矫情，那是真的考究。

说到梅花上的雪水，我又想起了

另一桩疑案。似乎在古代，这喝水挑三拣四的“毛病”，不独是在贾府这样的大户人家。明代市井小说《欢喜冤家》中有一回《铁念三激怒诛淫妇》，讲到浙江杭城小军户崔福来的妻子香姐，送丈夫出远门后，坐在家中等情夫上门。正等得焦躁，只听巷里传来一声“卖水哩”，香姐叫住问道：“卖水的老人家，你卖的是什么水？”老人歇下水担，唱起了这水的好处：“不从地长，却自天来……一盏可消病骨，七碗顿自生风。”却是梅水。

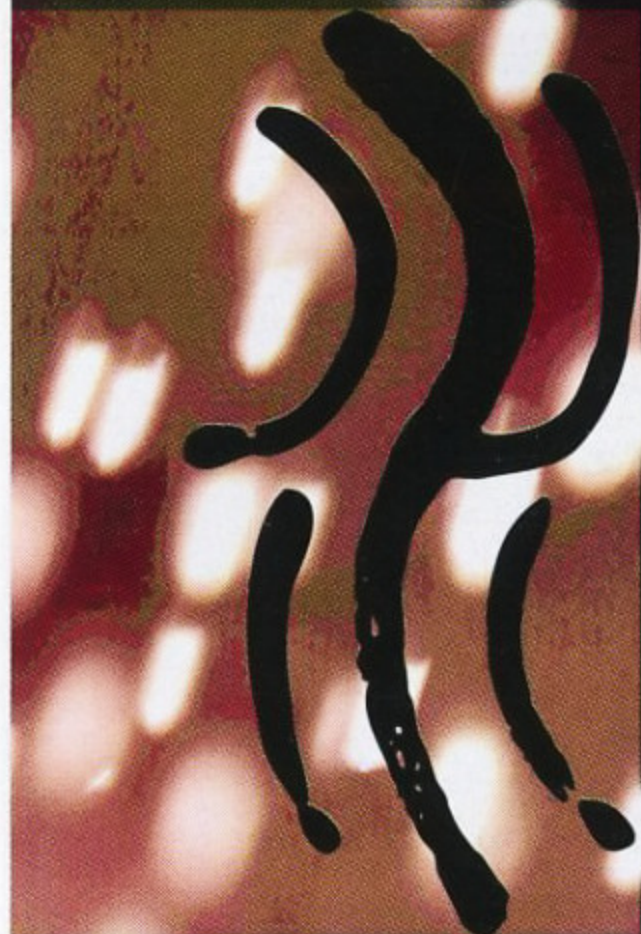
香姐原在有钱人家当过婢女，是“惯用梅水的”，当下花三十文钱买了一担，用净坛藏了。送走老人，香姐取梅水煎茶，一连吃了三碗，才放下道：“亏杀这几碗茶儿，才把我心中之火铨下些去。”有两句话单赞这水：“吹云泼雪，视之尚可除烦；滴露流香，嗅之已能脱骨。”真真是好水。

从小贩挑着梅水走街串巷可知，市井平常人家的品位也不俗，专门要花钱买好水来喝。什么是梅水呢？刚读到这一段时，我以为是妙玉那样的梅花上的雪水，或者用青梅、乌梅浸过的泉水。细查资料，却发现不然。清代苏州文士顾禄在《清嘉录》中说：“居人于梅雨时，备缸瓮，收蓄雨水，以供烹茶之需，名曰梅水……梅天多雨，雨水极佳。蓄之甕中，水味经年不变……甘滑胜山泉，嗜茶者所珍也。”原来是江南梅雨时节的雨水。

梅雨霏霏，连月不开，而江南人竟然能收集了雨水卖钱，这梅水有什么妙处？用明人罗廪《茶解》中的话说，“梅雨如膏，万物赖以滋养，其味独甘”，



雪



白雪覆梅更添香

右页图为明代《金石昆虫草木状》中的“腊雪”图（供图/FOTOE），雪水的水质最轻，画中人正在收集腊月之雪，贮藏在陶瓮里，可用于烹茶。上图为落在梅花上的雪（供图/SOPHOTO），经过梅花的熏染，更添一股幽香，《红楼梦》中的妙玉曾用珍藏的“梅花上的雪水”招待林黛玉、贾宝玉和薛宝钗。

比其他季节的雨水都好——难为古人品得出来。小时候，还曾在老家的山村见到，有的人家在屋檐下放一口大水缸，收集的四季雨水煮沸了就能喝，又甘美又便宜。那时，喝天水还是一种普遍的生活习惯。如今，空气和水污染严重，梅雨怕是再也没人敢喝了。全民统一喝上了自来水，习惯了氯气和消毒剂的味道，舌头也不如古人刁钻了。

北方气候干燥，喝水是否可以将就些呢？也不成。好茶的乾隆皇帝，也给天下之水排过座次，每次出游名山大川，他常令人携带特制的银质小斗，称量各地的水质轻重。称量的结果是，北京西郊玉泉水的水质最轻，斗重一两；济南珍珠泉次之，重一两二厘；扬

子江金山泉又次之，重一两三厘；惠山、虎跑又次之，重一两四厘。玉泉山因此得名“天下第一泉”，为宫廷特供。乾隆对水的考究程度，比妙玉有过之而无不及。清代逸闻录《清稗类钞》讲到，乾隆出巡时，都要载着玉泉水以供御用，但舟车颠簸日久，水质难免生变。怎么办？乾隆想到了“以水洗水”的办法：在一个大容器中注入玉泉水，刻上度量，然后倾入当地的优质泉水搅拌，待其澄静后，浊水下沉，玉泉水上浮，清澈如故。舀起来重新装进瓶子，不差分毫。

古人大多认同水质越轻者越好，轻说明水质澄净无杂质。吊诡的是，明人徐献忠却自成一格，认为“重厚”之

孤傲清高如林黛玉

因为品不出水味而被妙玉面斥为“大俗人”
却一点脾气都发不出来
服服帖帖地吃完茶告辞出来



水才最甘美。他最推崇“乳泉”，也就是岩洞中钟乳石上滴下的水。其实这也有一定的道理，因为“乳泉”富含矿物质和二氧化碳，煮茶甘甜爽口。看来，品水如读书、看画，见仁见智，没有定法。不论如何，古人比我们更有口福。

养水

宜茶之水，有的是灵气。

虎跑泉水和龙井茶，被称为“西湖双绝”。在杭州上学时，常在虎跑一带看见老杭州人提着瓶瓶罐罐，灌了水回家泡茶，那都是懂茶的。曾有上海评茶专家用虎跑泉水、上海市内的深井水、自来水和蒸馏水泡茶试评，达成一致意见：虎跑泉水第一，深井水第二，蒸馏水第三，自来水最差。这与陆羽在《茶经》中的观点大致吻合：“其水，用山水上，江水中，井水下。”

为何虎跑泉水最宜泡龙井茶？因为它们由同一片山养出来，水土相宜。怎么个养法？明人田艺蘅在《煮泉小品》中说：“山厚者泉厚，山奇者泉奇，山清者泉清，山幽者泉幽，皆佳品也。不厚则薄，不奇则蠢，不清则浊，不幽则喧，必无佳泉。”为山水赋予了人格化的精神。好山养好水，山和水的“性情”是一致的。

这看起来有些主观感性，却十分符合现实。厚实、幽静的山，生态环境



优越，山泉水经过充分的流动和自然过滤，既有活性，又格外清澈。此外，产泉的山必须要美。徐献忠《水品》说：“山深厚者，若大者，气盛丽者，必出佳泉水。山虽雄大而气不清越，山观不秀，虽有流泉，不佳也。”这是把山水的审美意象也带到了品水的感受中。徐献忠描述湘水“虽深五六丈，见底了了，石子如橇蒲矢，五色鲜明，白沙如霜雪，赤岸如朝霞”。光是想象这样一番景象，也令人心旷神怡。西湖山水秀丽清和，虎跑泉水自然也有灵气。

明代张源在《茶录》中把山分得更细：“山顶泉清而轻，山下泉清而重，石中泉清而甘，砂中泉清而冽，土中泉清而厚……”一座山的各个角落，



明人田艺蘅在《煮泉小品》中说

“山厚者泉厚，山奇者泉奇，山清者泉清，山幽者泉幽”

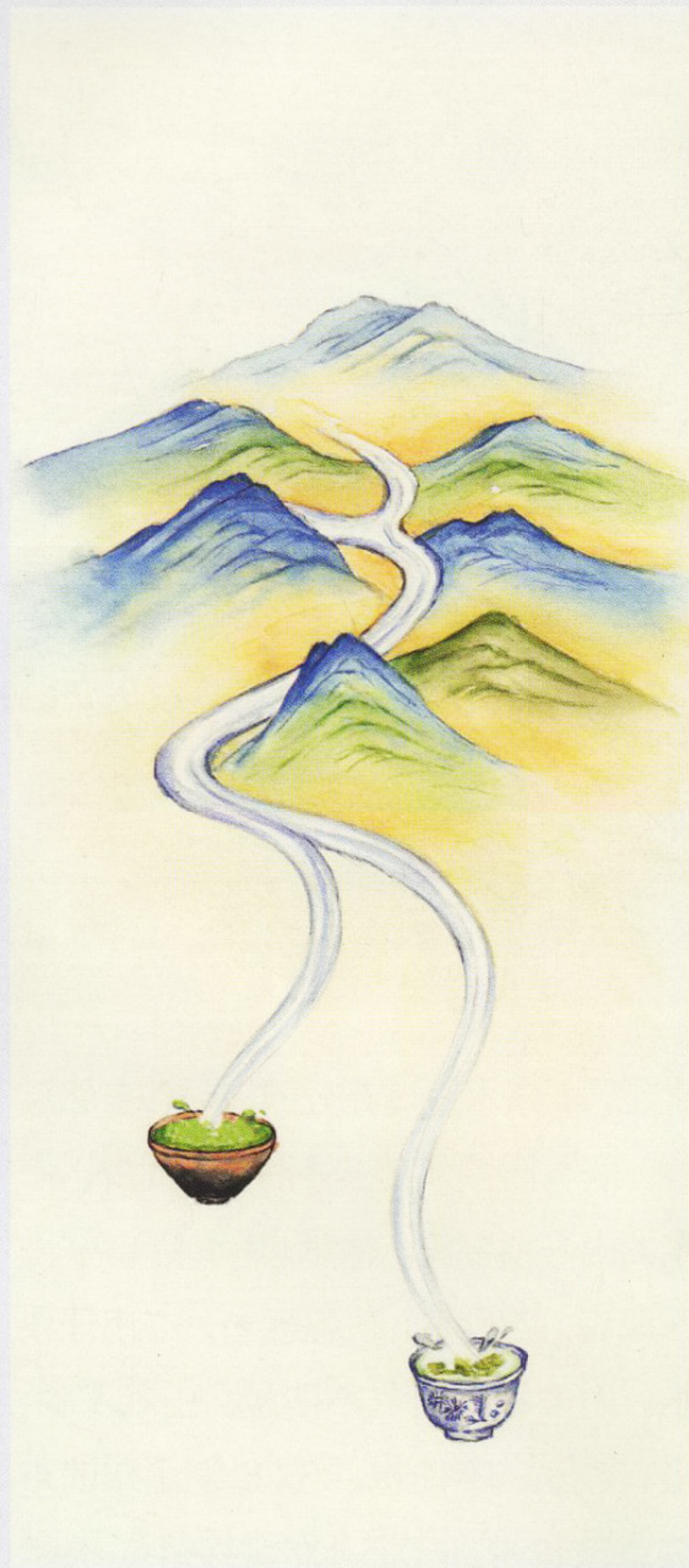
好山养好水

山和水的“性情”是一致的

一缕山泉，千年茶客

从唐宋的点茶法到明清的撮泡法，从末茶到散茶，茶的口味、茶具的审美观念都发生了巨大的变化，唯一不变的，是古往今来的茶客对宜茶之水的追求。水，因其至清、至静、至简而得长久，上善若水，亦是茶中之道。

绘画/花花酱



水质各不相同。《水品》还指出，泉源长有“杞菊”或“松苓云母”的泉水，喝了能延年益寿；而长有“断肠草落英”或沾染了“蛟蛇毒沫”的，就不宜食用了。瀑布水比较特殊，诗人和游客都爱瀑布，食客却排斥它。陆羽认为，山中水以慢流者为上，“其瀑涌湍漱勿食之，久食令人有颈疾”。

“颈疾”的说法令人费解，也许是陆羽将瀑布水与古时比较常见的大脖子病（甲状腺肿大）联系起来了，其实没什么道理。但这却不是陆羽的一家之言，明代徐献忠也指出“瀑布水虽盛，至不可食”，因为瀑布“汛激撼荡，水味已大变，失真性矣”。我想，瀑布水最大的缺点就是“喧”。君子好静，而瀑布水失去了宁静醇厚之气，与茶道不合，故为君子所不齿。那么，山中水哪里的最好呢？《煮泉小品》中说：“泉非石出者必不佳。”这是因为，石为“山之骨”，水从石骨中流出，滋养万物，气脉悠长。

相比之下，江水和井水缺乏大山的滋养，尤其是井水“脉暗而性滞”，落入下等。这么说，离开了山就没有好水了吗？非也，古人发明了人工养水的法子。明万历首辅朱国桢在《涌幢小品》中说，常年住在城里，泉水难得，于是他发明了一个巧宗：取寻常之水，煮沸后倾入大瓷缸，放在庭院中，避开日光，每到夜晚月色皎洁时，开缸受露，吸取“天地之灵气”。凡此三夜后，浊物沉淀，其水清澈无比，取出来烹茶，与惠山泉无异。

明人罗廪的方法与此相似：将贮水的瓮放在背阴的庭院里，覆以纱帛，使其“昼挹天光，夜承星露，则英华不散，灵气常存”。养成后，“绝胜浅



山泉



山清，则水秀

山泉水，经过大山的滋养和砂石的过滤，既洁净，又富有活性和矿物质，口感鲜爽。古人认为，山越高大奇秀，泉水的品质也更佳。陆羽《茶经》将山泉水列为上等的宜茶之水，品质比江水、井水都好。

供图/视觉中国



井水不宜茶

上图为四川龙华古镇龙泉井（供图/QUANJING），右页图为明代《金石昆虫草木状》中的“井华水”（供图/FOTOE）。井水是泉中之下品，明代屠隆说：“井水，脉暗而性滞，味咸而色浊，有妨茗气。”从现代科学角度看，井水在地层中溶解了较多矿物质，含盐量较大，而且活性不佳，容易发生污染。不过，若水井远离城市、汲用频繁，也有可能水质上佳，元代洪希文有诗句曰：“莆中苦茶出土产，乡味自汲井水煎。”

流阴井昏滞腥薄”。也许是为了模仿山中的“石出之水”，明代的另一个名士屠隆还主张在瓮中投入白石子，这样既能澄其水，又能养其味。为什么养水都要避免日晒，而是要在夜晚吸收星月之辉呢？大概因为好水有一个重要品质，是“寒”。《水品》中说：“凡称泉者，未有舍寒冽而著者。”所以，温泉是煮不得茶的。寒泉多来自深山或地层深处，滋养愈厚，水质也更加清洁鲜爽；再者，这也符合文人清寒孤冷的审美意趣。

总之，养水宜用陶瓷大瓮，切忌用火气未消的新器，使用的年岁越久越好。外公家就有这样一件“传家宝”，大概从民国就开始用了，从前农村没有自来水，全家人饮水就靠这口陶缸。外公还别出心裁地剪几片大叶苦丁在缸里，茶水更加甘爽。到了夏天，大陶缸里的水凉滋滋、甜嗖嗖，比冰汽水还解渴。如今，大陶缸束之高阁，换成了密封的桶装水。过去那种把水养一养再喝的慢生活，也随之消逝了。

拜水

清代《清稗类钞》中有一个小故事，鼎鼎大名的文人王士禛乘船下扬州，与好友汪琬相遇于湖上，隔水大声喊话：“请你帮我往家里捎个东西。”汪琬以为有什么大事，赶紧把船靠拢上去，等王士禛拿出来一看，原来只是四罍惠泉水。汪琬以路途遥远为由想要拒绝，不料老友立刻拉下脸来，攒眉道：“老汪竟成了一个俗人。”

文人最怕落俗，普通文人以写诗作画自况风雅，再文艺一些的则以懂水作为身份的标志。久而久之，平平淡淡的水也变得玄乎起来。其实，若要追溯起来，水从来都不是一件俗物，在先秦两汉的文献中，就有不少喝甘泉而得长生、成仙的典故。最奇妙的是，连扁鹊的医术都与神水有关。《史记》中说，神医长桑君考察了扁鹊十余年，知道他天赋异常，有一天私下传给扁鹊一个药方，说：“用‘上池之水’服用这药，三十天后就能洞悉万物。”说完人就消失了。扁鹊照做后，果然学



会了隔墙睹物，从此替人看病，能直接透视病人的五脏症结，药到病除。

神秘的“上池之水”，很容易让人联想到从天而降的圣水，一说即是凌空承取、未沾地面的“天泉”，比如雨、雪、露水。《红楼梦》中充满奇幻色彩的“冷香丸”，专治宝钗从娘胎里带来的一股“热毒”，其原料就包括雨水、白露、霜降、小雪四个节气的雨、露、霜、雪。这种水，在茶事中也备受推崇，其中尤以雪水为珍。连李时珍也大加追捧，在《本草纲目》中夸张地说：雪水密封好藏在阴处，过几十年都不会变质，用来浸泡五谷的种子，五谷耐旱且不生虫；用来洒在席间，可以驱蝇；用来泡果实，可以防虫蛀；用来泡茶，解热止渴。

通看下来，还是“解热止渴”这一条最实际。其实，在几乎没有空气污染的古代，雪水的宜茶还是广受认同的。在乾隆的称水试验中，雪水和玉泉水的水质最轻，并列第一，只不过因为雪水不从地面产出，所以没有

列入排行榜。北方因为降水少，雪水更为重要。明人谢肇淛(zhè)在《五杂俎》中说：“自淮而北，雨水苦黑，不堪烹茶矣。惟雪水冬月藏之，入夏用乃绝佳。”雪和雨，本质上并没有区别，为什么宜雪而不宜雨呢？谢肇淛解释说，这是因为北方屋瓦不净，多用秽泥涂塞，所以洁净的雨水难以收集。

水，至清至淡，也至腴至香，无色无形，千变万化，于无味中见至味。现代学者楚天曾撰文说：“日本饮茶之风已兴起七百多年，才从中悟出‘道’来……中日茶文化的主要区别，在于其中的‘道’，中国无，日本有。”直言中国没有茶道。日本的茶道，表现为一套极其繁缛的礼仪，比如在走进茶室时先迈左脚还是先迈右脚，一碗茶分几口喝光，都有一丝不苟的成规。在这方面，中国茶的确简洁从容得多。不过，大道至简，就像清透的泉水，中国人饮茶两千多年，才定型为今天极简的形式。中国的茶道，不正是水中之道吗？

责任编辑/陈伟峰
图片编辑/吴西羽
版式设计/刘扬



弥勒

的多张面孔

撰文／哲扬 张掖

弥勒是菩萨；也是释迦摩尼指定的未来佛；是中国历史上图谋不轨者起事的幌子；也是寺院天王殿正中供奉的笑脸“迎客僧”。



女皇与弥勒

天授元年（690年）九月九日，身穿龙袍、头戴皇冠的武则天，神采奕奕地在群臣的簇拥下，登上洛阳的则天门楼，她居高临下地向世人宣布，改唐为周，改元天授，正式登上了大周朝的皇位。

在中国古代社会，女主称帝的阻力可想而知。汉朝吕太后仅是临朝听政，就广遭非议，更何况武则天是要做皇帝。古往今来，改朝换代需舆论造势。那么，中国史上唯一的女皇帝，要证明自己统治的合法性，又要做怎样一番舆论准备呢。武则天想到了弥

勒，作为一名虔诚的佛教徒，她还是太宗皇帝的才人时，就曾在宫内设龕供奉弥勒。对于弥勒在佛经中的种种记载，也了若指掌。

古印度巴利文佛典《长部》中有这样一个故事：转轮王统治世界时，弥勒作为救世主降生人间，成佛后度化众生，从此天下太平。

弥勒，是佛教的八大菩萨之一，因有大慈之心，又称“慈氏”。初唐时，弥勒信仰已经在洛阳一带广为流传。转轮王，是佛教对世俗理想君王的称呼，他是佛祖在世俗世界的对应者，也是弥勒下生（降世）的预兆。

藏传弥勒：强巴佛

弥勒在藏传佛教地区称“强巴佛”。其主要标志是水瓶和佛塔。水瓶是弥勒婆罗门身份的象征。佛塔则代表解脱和归宿，通常出现在弥勒的宝冠或发髻上，也有出现在手持莲花上的情况。左页图为16世纪鎏金铜弥勒菩萨坐像（摄影／柳叶炆）。《弥勒会见记》是一部佛教文学译典，讲述弥勒的生平事迹。是我国现存最早的戏剧文学作品。小图为吐火罗文《弥勒会见记》残页（供图／孔兰平/FOTOE）。

弥勒大佛之路

为了迎合佛经中弥勒降世的“大佛姿态”，在弥勒信仰传播的过程中，形成了一条奇妙的“弥勒大佛之路”。下图所示，仅为历史上具有典型意义的弥勒大佛。

参考文献：（日）宫治昭《涅槃和弥勒的图像学——从印度到中亚》



所以，转轮王治世与弥勒降生，是紧密相连的两件事，寓意着明君降临和佛教净土出现的吉兆。

长寿二年（693年），很可能是在武则天的授意下，南天竺僧人菩提流志等译成《佛说宝雨经》，书中称武则天就是转轮王。这么一来，武氏革李唐命，在人间建立“佛国净土”就成了神命佛许，有据可依。同年秋，武则天加尊号“金轮圣神皇帝”。金轮，正是转轮王身份标志的“七宝”之一。这无异于向世人宣告自己就是转轮王。

女皇在位期间，除了极力确认

与宣传自己的转轮王身份，还热衷于建寺造像。她令各州建造寺院，供奉弥勒。为表崇敬，武则天在证圣元年（695年），又给自己冠上了“慈氏越古金轮圣神皇帝”的尊号。同年，都城洛阳的中轴线上，天堂拔地而起。所谓天堂，是武则天的皇家礼佛堂，这座五层高的木塔，气势雄伟，直耸云霄，是当时洛阳宫城内最高大的建筑。塔内供奉的弥勒大像，贯穿各层。据记载，这尊弥勒光是小指，就能容数十人。如此规模宏大的皇家配套建筑，相当于为弥勒信仰加盖了官印。



佛陀接班人

佛寺大雄宝殿内，通常供奉着三尊坐式大佛，他们面目相似，仅手印不同，被称为“横三世佛”。三世，是针对佛的在世时间而言的。居中的是现在佛释迦摩尼，其左是过去佛燃灯古佛，而右边持说法印的，就是未来佛弥勒了。

弥勒出生在上古印度波罗奈国的一个婆罗门家庭，是波罗摩达王辅相的儿子。按照北魏沙门慧觉等译撰的《贤愚经》记载，他出生时身现紫金色，模样奇特。印度古代有为新生儿相面，以卜命运的风俗。相师来到家中，一见弥勒就惊讶地说：“此儿具足轮王之相，长大必当成为转轮圣王。”此话传到国王耳中，国王十分恐惧，害怕王位被抢，立刻派人杀害弥勒。辅相深感大祸将临，便把弥勒藏匿于其舅父家中，得以避过此难。之后，弥勒拜释迦摩尼为师，常侍立佛陀左右，倾听佛法。

在佛教中，弥勒地位非同寻常，他既是菩萨，也是佛陀指定的接班人，也就是未来佛。南北朝时期，刘宋居士沮渠京声所译《弥勒上生经》就有记载，佛陀曾当众预言，弥勒将来一定会成佛，代替他继续完成度化众生的事业。之后，弥勒先于佛陀入灭，往生兜率天。

兜率，意为知足。兜率天是佛教的六欲天之一。这一层天界，圣凡同居，有内外院之分。外院是一般天人的居所，没有摆脱世俗欲乐，仍在轮回圈中；内院是弥勒居住、

讲法处，也称弥勒净土。这里庄严清静，与外院有所区别。弥勒往生的兜率天，是一处衣食丰足、生活无忧的乐土。东晋僧伽提婆译《增一阿含经》中有记载，释迦摩尼曾告诉弟子，“彼见弥勒佛，已当尽苦际”。意指弥勒信徒身坏命终之后，将往生另一个美好世间——兜率天。金碧辉煌的宫殿，莲花盛开的园林，天女曼步，仙乐奏鸣。居住在此，可以不退堕，不转生，享受欲乐，寿命四千万岁。将来还可与弥勒一起下降人间，度化成佛。

除去这些妙处，兜率天还有一处便利。其他佛国净土，路途遥远，而兜率天就在欲界第四层，距离人间不远，信众往生较为容易。当然，兜率天只是娑婆世界与涅槃间的中转站，而非终点。

弥勒在兜率天内院，以佛陀继承人的身份为天人说法、决疑，一边自我修行，等待成佛的时机。终于，在四千万岁时（相当于人间五十六亿年）投胎凡间。

弥勒下生后，在龙华树下悟道成佛，并在此设三次法会度人，第一次度 96 亿人，第二次 94 亿人，第三次 92 亿人，这就是后世广为流传的“龙华三会”。这时的人间，土地平净，花果美妙，天气晴和，快乐安稳，人有八万四千岁的寿命。许多跟随弥勒下凡的人，也过上了好日子。《增一阿含经》中，释迦摩尼佛向众人描绘了那时的胜景：

四大城门，银池水中金作门阙，金池水中银作门阙，琉璃池中水精作

小知识

东方弥赛亚

弥赛亚，即西方的救世主观念，它源自希伯来文Masiah，英文写作Messiah，希腊文把它译为christos，意为“受膏者”，并由此引出“基督”（Christ）。梵文Maitreya（弥勒）和Masiah（弥赛亚）音近。按佛经解释，弥勒是释迦摩尼佛的继承者。释迦摩尼涅槃后，由弥勒下世教化民众。因此，弥勒是佛教中具有“弥赛亚”性格的未来佛。

复旦大学历史系钱文忠教授认为，公元前一千年左右，包括西亚、北非、小亚细亚、两河流域和埃及在内的广大地区，流行着一种未来救世主的信仰。基督教、波斯的琐罗亚斯德教、希伯来的犹太教中都有所表现。在这种大环境的影响作用下，中亚形成了早期佛教的“弥勒崇拜”。

（下转 144 页）

相无定相：弥勒造像的演变

弥勒造像，始自印度贵霜时代的犍陀罗（今阿富汗东部和巴基斯坦西北部），而后随弥勒信仰传入中国。本页将着重介绍中国历史上出现的，具有典型意义的弥勒形象。为更好的展示其演变过程，也将印度犍陀罗弥勒造像一并介绍。

犍陀罗弥勒菩萨像

日本学者宫治昭将犍陀罗弥勒菩萨形象归结为四方面特征：发型为束发式或圆髻式；左手持瓶；部分有右手掌心向内印相；部分呈现青年形象。值得注意的是，水瓶是犍陀罗弥勒菩萨的标志性特征之一。它象征着弥勒出生婆罗门。也有学者提出，所持非水瓶，而是香油壶。因水瓶造型与希腊的香油壶造型相近，加上弥勒菩萨具有弥赛亚性格（弥赛亚即救世主），也是“受膏者”。图为2-3世纪犍陀罗石雕弥勒菩萨。

摄影/动脉影





布袋和尚像

中国人熟悉的布袋和尚，是高僧形象的弥勒：他光头，身负布袋。以“未来佛”身份，供奉于寺庙天王殿正中。

近世，又常在他身边塑造若干胖小孩，有“送子弥勒”之称。图为明代三彩弥勒菩萨坐像。

摄影/动脉影



交脚倚坐像

北凉、北魏时期的弥勒造像，多为交脚与半跏像。其中交脚坐姿，源自犍陀罗，可能与游牧民的王者形象有关。交脚坐传入中国后，成为弥勒的特有坐式，通常配合说法印，代表弥勒菩萨在兜率天为天人说法。左图为敦煌石窟第275窟的交脚弥勒。

供图/视觉中国



善跏趺坐像

隋唐时的弥勒形象，多呈现双腿下垂的倚坐姿态，施无畏印或双手抚膝。展现的是弥勒下生成佛度众的形象。北魏以后，弥勒大佛全部为倚坐式坐姿出现，反映出南北朝之后，弥勒下生信仰的盛行。右图为唐代汉白玉弥勒佛坐像。

供图/视觉中国



半跏思惟坐像

半跏坐是具有特殊宗教含义的坐式，表示思惟。出现在弥勒造像上，代表弥勒菩萨在兜率天思考众生。七世纪间，日本与朝鲜半岛曾制作出许多半跏坐弥勒菩萨像，明显受到我国影响。左图为日本京都市广灵寺供奉弥勒菩萨半跏思惟像。

供图/TPG



(上承 141 页)

一种七收

弥勒下生故事发生在人间，后秦鸠摩罗什译《佛说弥勒下生成佛经》将其描绘为理想国的模样。弥勒经变，则以图画形式，向世人具体展示了其中的种种美好。上图为榆林窟第25窟北壁的弥勒经变之“一种七收”，写实的农耕场面，诠释了经文中“用功甚少，所获甚多”。

摄影/孙志军

门阙，水精池中琉璃作门阙。城中周匝悬铃，是时铃声闻，皆出五乐之音。贝声、鼓声、琴声、小鼓声、圆鼓声、稗鼓声、歌舞声不断。城中生自然粳米，皆长三寸，极为香美，出众味上，寻取寻生，皆不见所取之处。

相比起兜率天，弥勒下生世界似更胜一筹了。

汉代佛教东渐，到南北朝时，弥勒仅次于释迦摩尼佛，而先于弥陀佛和观世音菩萨，率先成为中国信众狂热追捧的偶像。弥勒信仰包含上生和下生（降世）两个层次，兜率天说法为上生信仰，降世度众则属于下生信仰。

往生兜率天，聆听弥勒讲法、领受佛教经义，对佛教徒来说颇有吸引力，信徒中自然不乏高僧大德。例

如玄奘等人，就是弥勒上生信仰的拥趸。《大唐故三藏玄奘法师行状》记载，玄奘自小“常愿生弥勒佛所”“侍奉弥勒”“恒以愿上生兜率陀天，见弥勒佛”。唐僧西天取经的故事，在中国家喻户晓。却少有人知道，三藏法师之所以西行，是为求取一本叫做《瑜伽师地论》的经书，这部经书的口授者正是弥勒。

《瑜伽师地论》是一部极为精深的大乘佛典，它系统介绍了佛教各派部学说，堪称当时的“佛教百科全书”。玄奘认为，求得这部经书，能调和当时国内南北各宗学说间的矛盾，解决纷争，起到融会贯通的作用。这才下了决心，前往天竺求法。在印度的那烂陀寺，他向大师戒贤学习。取经归来后，他又集中一切力量，

着手译经，将瑜伽派学说如实而详尽的介绍给中国信众，从而形成了汉传佛教的新宗派——法相宗。译经工作一直持续到法师临死前的一个月。玄奘将入灭时，不断持诵弥勒名号，并嘱咐弟子齐声称念弥勒如来，一心祈求往生兜率内院。

那么，玄奘最终往生弥勒净土没有呢？应该是有的。按《大慈恩寺三藏法师传》的说法，玄奘临终前，一位叫光的弟子悄声问，“得生弥勒内院不？”玄奘回答“得生！”不久气绝。

暴烈的救世主

晋代，有关弥勒信仰的佛典传入中国。南北朝时期，后秦三藏鸠摩罗什译出《佛说弥勒下生成佛经》和《佛说弥勒大成佛经》，使弥勒下生信仰得以迅速扩散。可以说下生信仰的出现，几乎符合了当时整个社会的心理需要，尤其是下层民众。南北朝时期，政局混乱，人民困苦不堪。芸芸众生在朝不保夕的动荡中，急切期盼扫清魔害，建立人间乐土。这与宣称弥勒下凡、救渡众生的下生信仰一相逢，便迸发出高涨的宗教热情和一系列动荡。弥勒俨然成为时人心中的救世主。于是，不断有人号称“新佛出世”，打着弥勒旗号作乱。

以弥勒下生为幌子，掀起反叛运动的始作俑者是北魏沙门法庆。

延昌四年（515年）六月。冀州（今河北冀县）沙门法庆，在渤海人李归伯的支持下，率乡人起兵。

法庆以李归伯为十住菩萨（十住菩萨，是仅次于佛的果位），自号大乘，自命新佛，创大乘教（民间教派，非佛教派别大乘）。所谓新佛，就是从兜率天宫下降的弥勒。

法庆生性残暴，一反佛教戒杀原则，倡导部众杀人作乱，并扬言杀人如打怪升级，“杀一人者，为一住菩萨，杀十人者，为十住菩萨”。他对佛教僧侣也极为残酷，称“新佛出世，除去旧魔”，烧寺院，焚经像，杀尽僧尼。与此同时，大乘军不断陷地攻城，发展迅速，众至五万余。

七月，北魏以元遥为征北大都督，率军讨贼。又派遣冀州大族清河张始均为行台，与渤海封津、高绰等，在阵前招降。

九月十四日，大乘军兵败，法

迎弥勒

北京雍和宫是著名的藏传佛教皇家寺院。清乾隆初年始，每年都要举办大愿祈祷法会，如今已经成为北京城春节期间重要的民俗活动。大愿祈祷法会，又称善愿日，是藏传佛教格鲁派寺院的重要节庆，其中有一项弥勒绕寺仪式。每年农历二月初一，由众僧抬着弥勒菩萨像，环绕寺周巡行。意为接“未来佛”弥勒，到人间清邪除祟，使人间的每个角落都平安、洁净。

供图/视觉中国





庆等百余人被捕杀，叛民被屠杀者以万数。熙平二年（517年）正月，叛众余部突入州治赵都（今河北河间），焚烧州衙，但终于被镇压。

大乘教运动延续了近两年，兵锋及于四郡，叛众最盛时达五万余，是北魏时以宗教为旗帜，规模最大的民变。法庆运动以失败告终，但开启了往后数百年弥勒教乱的先河。这次由僧侣内部发起的运动，也暗示着弥勒信仰被异化的危害：它不仅会扰乱社会秩序，还将惹火烧身，殃及佛教。

唐代经历了武则天称帝的政治事件后，变得对弥勒信仰格外敏感。女皇死后，李唐皇室得以复辟。开元元年（713年），贝州（今河北清河）

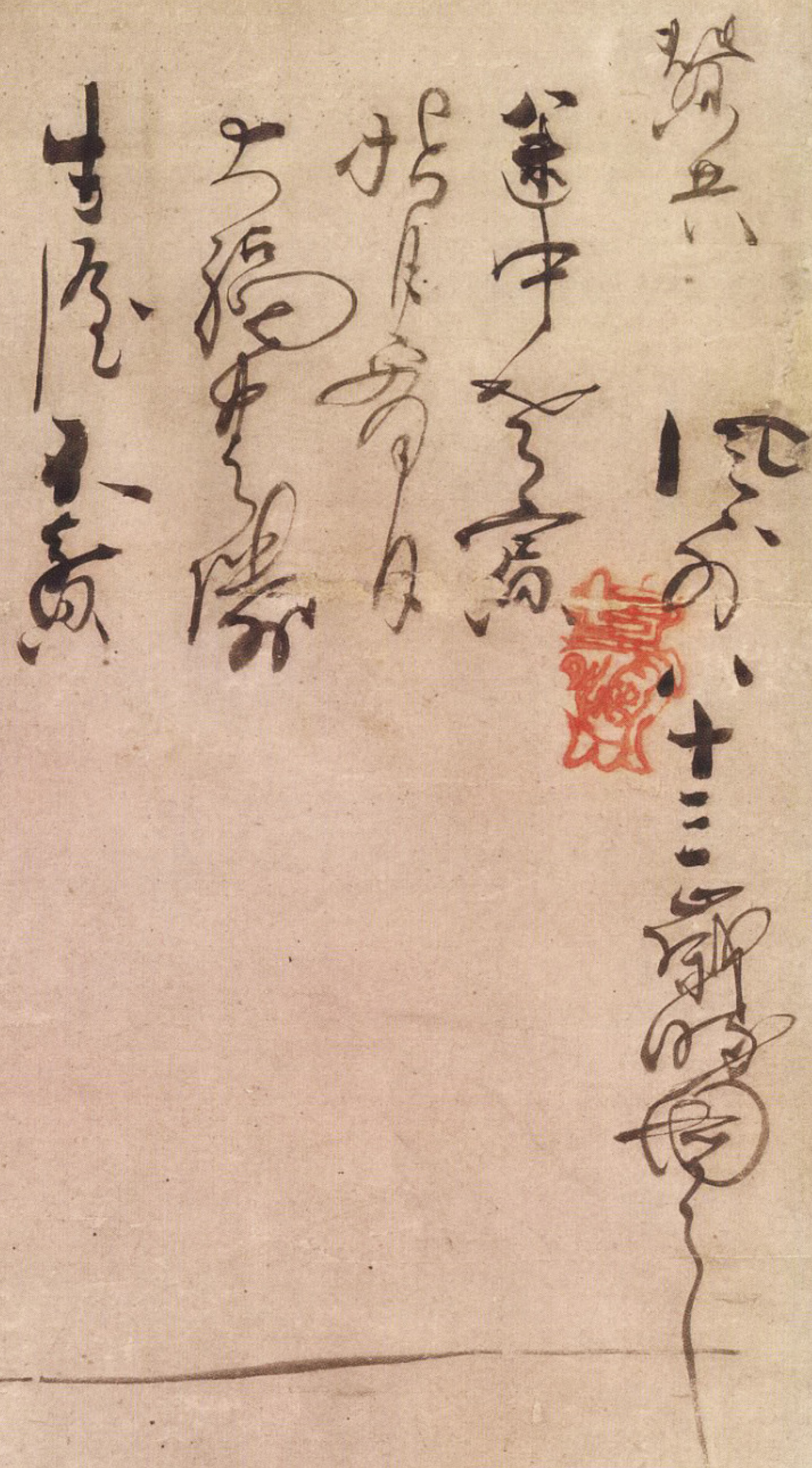
人王怀古煽惑，“释迦摩尼末，更有新佛出。李家欲末，刘家欲兴。”朝廷迅速给予了反击。两年后，玄宗下诏，要求地方刺史、县令对弥勒信徒的聚会结社严加查禁，并派遣按察使暗中观察，如若发现弥勒教乱，地方长官将被贬降。如此一来，社会上公开崇信弥勒之风戛然而止。受到官方贬斥打压的弥勒信仰，逐渐转向了地下。

不过，弥勒带来的人间震荡远未结束。弥勒下生信仰，在民间基础深厚。它如酵母般，一旦遇到合适机会，就会迅速膨胀，并最终以夺权的方式爆发出来。历朝历代，图谋不轨者都善于利用此说为理论依据，鼓吹弥勒降世，以招徕大量信众，作为追随者。

成为民间秘密宗教的弥勒信仰，在宋代与白莲教、摩尼教合流，信众规模进一步扩大。元末，各种社会矛盾日益加深，白莲教领袖韩山童乘势而起，宣称“弥勒降生”“明王出世”。弥勒又一次以暴烈的方式，进入了公众视野。不同的是，这次弥勒还联手了摩尼教主“明王”，共同掀起吞没蒙元王朝的滔天巨浪。

笑眼盈盈布袋僧

历史上备受官方打击的弥勒，在五代时开始改走草根路线，并由此衍生出另一幅面孔。今天，人们参礼佛寺，走进天王殿内，首先打照面就是当中供奉的金身弥勒。弥勒坐像通常左手持乾坤袋，右手掐念珠，袒胸凸肚，慈颜带笑。这模



样与弥勒初入中国时，完美无缺、端庄威严的外形，大相径庭。

相传在五代梁唐之际，弥勒化作云游僧契此，降生明州（今浙江宁波）。《宋高僧传》之《唐明州奉化县契此传》记载，契此和尚，号长汀子。他行踪不定、智慧超群，但又难以捉摸。他体胖肥头、容貌古怪。人们经常看到他挺着大肚子，用竹竿挑着一口大布袋出入街市，逢人就乞，吃饱即睡，如癫似痴。他曾在雪中躺卧，却不沾染半片雪花。炎阳高照时，他常穿一高跟木屐，在桥上竖膝而眠。下雨时，他则脚穿一双湿草鞋。世人便以此为天气预报的主要依据。契此和尚自称“我有一布袋，虚空无挂碍，展开遍

十方，入时观自在”。

像济公和尚一样，这位契此和尚也饮酒吃肉，不避腥荤。每吃食物，时常留少许投到布袋中。契此的癫狂举动，引起了当时人们的兴趣，因此小有名气。契此和尚在明州奉化的岳林寺东廊坐逝，圆寂前留下一句偈语，“弥勒真弥勒，分身千百亿。时时示世人，世人自不识”。偈毕而逝。人们这才领悟，原来契此和尚竟是弥勒的化身。

传说契此死后，不断有人在外地见他扛着布袋行走。于是人们便按照他生前的模样，塑成弥勒，供奉在天王殿内，受人膜拜。

《宋高僧传》中布袋和尚的叫法

布袋僧入禅画

禅画是中国画独有的艺术表现形式之一，通常笔法简约、意境耐人寻味。唐代禅僧以禅入画，禅宗绘画应运而生。宋代，禅画进入高峰期。在人物题材的禅画中，布袋和尚作为弥勒的化身，时常出现。左图为南宋梁楷所绘《布袋和尚图》（供图/梁楷/FOTOE）。之后禅画东传，成为日本绘画的一大宗派。上图为日本江户时代，风外慧薰所绘《布袋和尚指月图》。“指月”之说，出自禅宗经典《六祖坛经》，后世多以指月，警示对文字、名相的执着（供图/美国大都会艺术博物馆）。

弥勒道场在哪儿

道场，本指佛陀涅槃之地，后引申为佛陀或菩萨修行、显灵的场所。中国的四大菩萨道场，也就是通常所说的佛教四大名山，即山西五台山的文殊菩萨道场、四川峨眉山的普贤菩萨道场、浙江普陀山的观世音菩萨道场以及安徽九华山的地藏王菩萨道场。这些道场，都是公认且唯一的。但弥勒菩萨的道场所在地，却一直存在争议。

目前影响最大的两处道场，位于贵州梵净山与浙江雪窦山。梵净山，是我国第五大佛教名山，得名于“梵天净土”。位于佛教传入贵州的两条交通要道的交汇处（牂牁道和辰沅道）。若远观梵净山，极似一座巨大的布袋弥勒像。

宋之前，佛教在梵净山地区已有良好发展。明王朝为稳定统治，在当地的少数民族地区大力推行佛教，兴修庙宇。弥勒现身的传说也在当地广为流传，人们遂在山上建造弥勒殿。万历年间，朝廷任妙玄为钦命僧，重建梵净山金顶古寺，赐镇山之印。此后，逐渐形成弥勒道场。

雪窦山位于浙江宁波奉化溪口镇，山上有雪窦寺，始建于晋代，历来高僧辈出，香火旺盛。因山上有洞，洞中流出白似雪的泉水得名（雪洞后谐音改为雪窦）。奉化本就是布袋和尚的家乡，又因布袋和尚常在雪窦寺弘法，因此被认为弥勒道场。

宋代，雪窦山名列全国佛教的“五山十刹”之一。仁宗皇帝赵祯曾梦游“八极之表”，醒后派人到全国各地，画天下名山进呈。最后认定雪窦山就是他梦见的“八极之表”。雪窦山因此声名大振。南宋理宗赵昀又追书“应梦名山”，赐雪窦山立碑。此后，历代皇帝都对雪窦寺赏赐不断。

近代，因地缘之故，蒋氏家族与雪窦寺也结有因缘。蒋介石生于奉化，其祖父和生母都是虔诚的佛教徒。至于他本人，也常前往雪窦寺敬香礼佛，寺中有其亲书的“四明第一山”匾额。

供图/微图



还未出现。之后，《景德传灯录》将契此和尚的形象特点加以强化，并冠以新名“明州布袋和尚”，自此，“布袋和尚”乃弥勒化身之说传遍全国。民间工匠也开始以布袋和尚的形象来雕塑弥勒。之后，布袋和尚的形象还出现在戏曲小说中，如元杂剧《布袋

和尚忍字记》和明代小说《西游记》。这么一来，形象更进一步固定下来。

其实，弥勒造型的遽变，除了政治原因外，当时的社会风气、佛教自身的转型也起到推波助澜的作用。宋代，中国文化开始全面走向世俗化，佛教神祇不再是以高高在上、威严高贵的形象，来博取敬仰之情，而是主动走向人间，融入世俗生活。与此同时，禅宗在南方悄然兴起，从佛教内部废除了设（佛）像传法的法统。禅宗反对一切偶像，倡导“佛向性中作，莫向身外求”，祛除妄心，人心就通达了佛心，也就做到了“见性成佛”。在这种情况下，禅宗又赋予了弥勒更多的生机与禅意。比如，代表开悟的“笑”，包罗万象的“布口袋”，以及能容天下事的“大肚”。

从庄重威严的婆罗门子弟，到“大肚能容，笑口常开”的胖和尚；从满怀慈心的未来佛，到暴烈的救世主。弥勒传入中国后，为人们带来新的信仰，同时，自身也被不断改造，最终成为中国人心中最为熟悉亲切的佛菩萨。

大肚弥勒，作为中国佛教的象征，传至东亚各国，还影响到欧美等地。有趣的是，作为佛教与弥勒信仰的发源地，印度当代的弥勒信仰，竟是从中国回流的。印度人将中国化的大肚弥勒称为“笑佛”，将其奉作财神，认为具有吉祥、招财、带来好运的功能。从这个角度而言，几千年来弥勒信仰的传播轨迹，可以称得上是中印文化交流的绝佳模本了。□



三江依旧佛颜改

乐山大佛，正式名称为“嘉州凌云寺大弥勒石像”。开凿于唐开元元年（713年），完成于唐德宗贞元十九年（803年），历时90年。是世界文化与自然双遗产。大佛位于四川省乐山市南部，岷江、青衣江和大渡河的交汇处，背倚巍巍凌云山，面朝浩浩三江水。因暴露在自然环境中，大佛饱受侵蚀，风化、渗水等问题严重。历史上也曾有过多次维修，而每次维修，都造成大佛外貌上的变化。时过境迁，转眼千年，如今的大佛早已回不到最初的模样。

供图/视觉中国

芄兰

芄兰之支，童子佩觿。
虽则佩觿，能不我知？
容兮遂兮，垂带悸兮。
芄兰之叶，童子佩鞮。
虽则佩鞮，能不我甲？
容兮遂兮，垂带悸兮。

——《诗经·卫风·芄兰》



清香如兰意如禅

撰文/王晓申 绘画/佼佼

芄兰的藤蔓如此柔弱，总要攀援缠绕于栏杆、树木之上。但更令人瞩目的，或许是它的果实——仿佛成年男子所佩，用于解结的觿（xī）。可这些美好事物并未给芄兰带去多少美名，反而春秋时一段兄弟相争的悲惨故事，随着芄兰的种子传了几千里，更乘风飞越了上千年。

春秋时期，各诸侯国纷争不断、征讨频繁。对此，孟子评说：“春秋无义战。”或许国家之间没有正义战争，但乱世之人却未必寡情。公元前701年，一桩发生在卫国莘野的谋杀案，见证了公子伋与公子寿，这对春秋兄弟的旷世情义。

西汉史学家司马迁在他创作的《史记·卫康叔世家》中，记叙了这起谋杀案背后的家庭伦理闹剧。它的始作俑者是卫国的第15任国君卫宣公。卫宣公为人淫纵不检，当他还是公子时，就与父亲卫庄公的姬妾夷姜私通，生下一子“伋”，悄悄寄养在民间。卫宣公继位后，伋被接回，立为太子。时间飞逝，英俊潇洒、文武双全的太子伋很快到了婚配之年。卫宣公得知齐僖公的长女有绝色之姿，便派遣使者前往齐国为太子提亲。

齐僖公早已听闻卫国太子的美名，欣然同意了卫国的求婚。然而，谄媚的卫国使者投宣公所好，回国后大赞姜氏的美艳，令好色荒淫的卫宣公暗生纳妾之心。他一边命人在黄河之畔建造新台，名义上为太子迎妻；一边又令太子伋代表卫国出使宋国结盟，故意使太子错过婚期。等到太子伋归国之时，未婚妻竟早已变成了庶母。成为宣公姬妾的宣姜，生性懦弱，无力与命运抗争，只得讨好迎合卫宣公。而敦厚的太子伋，唯父命

是从，对此毫无怨恨，导致了日后的悲剧。

得到专宠的宣姜，先后为宣公生下公子寿和公子朔。公子寿天性孝友，与太子伋情如同胞兄弟，而公子朔却是狠毒阴翳，时常以言语挑激宣姜。说母亲原应为太子之妻，如今得宠却也是庶母身份，一旦太子伋即位，母子便无安身之地。宣姜便与儿子合谋，欲为公子朔夺得太子之位。在宣姜母子二人的谗言下，卫宣公起了废黜太子伋之心，想改立公子朔为太子。但因太子伋品行端正、仁孝友爱，废立之事遭到了群臣的强烈反对。

在宣姜母子的再三构陷下，太子伋生母夷姜怨愤投缳，卫宣公对太子伋已再无好感，不久后，齐僖公联卫伐齐，卫宣公派太子伋赴齐国商定出兵日期，并安排刺客，埋伏在太子赴齐的必经之地莘野，令他们杀死持有白色牦牛尾符节的太子。

然而谁都没有想到，此事被公子寿意外得知，急忙赶来劝大哥逃亡。但是愚孝的太子伋，不愿违背父命决意赴死。无奈之下，公子寿将太子伋灌醉，盗了衣冠符节假扮太子，被刺客乱刀错杀。酒醒后的太子伋见到公子寿替自己赴死，悲痛欲绝地对刺客说，“你们要杀的人，应该是我。”于是，情深义重的两兄弟相继遇害。卫国人感其精神，作诗《二子乘舟》以悼念伋、

寿的兄弟深情。

痛失两子的卫宣公不久病死，公子朔如愿以偿，继位为卫惠公。但是卫国臣民人心不平，认为公子朔没有君子品行，是失德的小人。于是，民间流传着名为《芄兰》的歌谣，讽刺年幼的公子朔窃取了国君之位。

那么，芄兰究竟是怎样的植物，才能借以讽刺小人的居心叵测呢？

果似鸟喙 花香如兰

芄兰之支，童子佩觿 (xī)。虽则佩觿，能不我知？容兮遂兮，垂带悸兮。芄兰之叶，童子佩鞶 (shè)。虽则佩鞶，能不我甲 (xiá)？容兮遂兮，垂带悸兮。

这首来自卫国的歌谣，被周朝的采诗官编入了诗经，取名为《卫风·芄兰》。《毛诗序》认为：“刺惠公也，骄而无礼，大夫刺之”，是卫人讽刺卫惠公（公子朔）的诗。那位谋权窃位的卫惠公，自认为年轻有才能，便对大臣傲慢无礼。果然，卫惠公继位不久便国步艰难。不仅因内乱仓皇逃亡，在借助齐国外力复位后，还不得不仰人鼻息。最终落得儿子被戎狄杀害，卫国被戎狄所灭的悲惨下场。

诗中的芄兰，是一种枝叶柔弱的蔓生野草。果实首粗尾细，形同锥子，与古时的“觿”十分相似。在古代，觿是一种由象骨制成的用于解结的锥子。芄兰的叶子，则形似射箭时戴在右手大指的扳指“鞶”。《说苑·修文》中云：“能治烦决乱者佩觿，能射御者佩鞶。”诗中的觿和鞶，是成人才可佩带的饰物。象征着佩戴之人

拥有文武兼备、解决问题的能力，而心智未熟的幼稚之人佩戴它，是既不符礼法又自欺欺人的行为。枝叶柔弱的芄兰，如果没有依靠之物攀附，便会倒伏于地。于是，诗人借纨兰比兴，讽刺公子朔那样的孩童，不仅幼稚蒙昧，且无真才实学，实在难当国君重任。

当然，除了这种观点，也有人认为《芄兰》是一首恋歌。描述了一对原本关系亲密，两小无猜的玩伴，只因男孩佩戴了觿鞶，就故作成熟，认为自己是成人，疏远冷落了玩伴。致使女孩恼怒不已，独自伤心郁闷。但不管诗意如何，诗歌都是借着芄兰比兴讽刺，不免委屈了芄兰的典雅之名。

芄兰，在古时曾叫做“藿”。藿即鸛，是一种水鸟。古人认为芄兰的果实，一端狭长似鸛嘴，一端肿大如同鸛首。又因芄兰清香似兰，起初被称作“藿兰”，后渐被讹传为芄兰。随着光阴流逝，植根于《诗经》中的芄兰，却悄然消失在时间的洪流之中，鲜有人提起。实际上，并非是芄兰稀少难寻，恰恰是由于随处可见，有着诸多称谓的它，才渐渐地为人不识。

寻常蔓草 自有禅意

时至唐宋，被古人唤了千年的芄兰，逐渐被萝藦之名所取代。萝藦，这个名字最早出现于药典《唐本草》之中，自唐代沿用至今，现已作为正式中文名使用。虽然，古人未曾解释过“萝藦”二字的由来。如今人们依据其形态认为，这种植物善攀爬似藤萝，果实外表粗糙似研磨器具，“萝藦”便是因此而得名。

植物小百科

萝藦 夹竹桃科 萝藦属 多年生草质藤本

形态特征

萝藦，长达8米，具乳汁。茎圆柱状，表面淡绿，幼时密被短柔毛，老时被毛渐脱落。叶膜质，卵状心形，叶面绿色，叶背粉绿色，两面无毛。

别名

芄兰、奶浆藤、雀瓢、老鸱瓢、婆婆针线包等。

花期果期

花期7-8月，果期9-12月。

生长习性

产于我国南北多省及朝鲜、日本、俄罗斯等国，生长于林边荒地、山脚、河边、路旁灌木丛中，茎皮可造人造棉。



萝藦是夹竹桃科萝藦属多年生草质藤本植物，其藤蔓纤细柔韧，善于攀附生长。或依树木枝干，或缠篱笆栏杆。一旦有合适的附着物依附，它就借着柔韧的蔓生茎，迅速地缠绕成一堵茂密的绿墙。萝藦的叶片呈卵状心形，颜色是极普通的绿，摸起来却颇有质感。在每年夏季，萝藦会开出白、粉、紫，甚至白中带粉、粉中透紫等多种颜色、香气迷人的小花，吸引着蜂蝶穿梭其间。那布满细密柔毛的花瓣，向外微微地翻卷，酷似海星，令人一见倾心。

或许我们在童年，都做过同样的尝试：有一种藤本植物，若折断或掐破它的枝叶、花朵或是果实，就会发现有白色的乳汁状液体从伤口处流出。有时甚至会多得像白色的血液一样滴落不止。这些乳汁粘性十足，一旦碰到手上就很难洗净，许多地方的人称它们为“奶浆藤”。萝藦就是这样一种植物。其实，萝藦有乳汁的这一特征，古人早已深谙。李时珍在《本草纲目》中就有过记载：“（萝藦）一名芄兰，多年生蔓草，茎折断后有汁如乳，子附长毛，如白绒。”点明了萝藦是藤本植物、有乳汁的特征。

强健的萝藦，不畏贫瘠而生，不择土壤而长，是我国南北各地区的常见野草。它广布于山林荒地、路边灌丛，甚至在城市中也是极为常见。可能你早已经见过，只是不知道它的名字罢了。或许由于萝藦是寻常可见的植物，不同地区的人们为它赋予了不同的名字：斫合子、白环藤、羊婆奶、婆婆针落线包、羊角、天浆壳、蔓藤草、奶合藤、土古藤、浆罐头、奶浆藤、牛角蔓等等。尽管地区不同，不少孩子的童年却都与它有过交集，能够熟悉地叫出它的俗名。从萝藦的诸多别名上，也可以读出它与人们的亲密关系。

我与芄兰相识于书本，与萝藦相识于山野。直到我知晓了它的诸多名讳时，才顿生“问姓惊初见，称名忆旧容”之感。同是一株蔓草，萝藦之名静谧平和、自带禅意，而芄兰之名则是华容婀娜、气若幽兰。如果非要我比较，我更喜欢芄兰之名，因为典雅的它源自那古老的《诗经》。

婆婆针线包 绵绵降落伞

到了初秋，萝藦的藤蔓上，先前热闹的花朵不见了踪影，取而代之的是黄绿色的果实。这些锥状的蓇葖果，形状奇特。既像瘦长的纺锤，也似尖尖的牛角。黄绿色的外果皮表面，不仅粗糙，还布满了疣状突起，被人们形象地称作麻瓜。

此外，萝藦的果实还有许多俗称，多是根据它的外形命名。比如“婆婆针线包”一名，在明代朱橚的《救荒本草》和李时珍的《本草纲目》中都有相似的叫法。李时珍解释道：“其实嫩时有浆，裂时如瓢。故有雀瓢，羊婆奶之称。其中一子有一条白绒，长二寸许，故俗呼婆婆针线包，又名婆婆针袋儿也。”或许最初的针线包就是从萝藦果实上得出的灵感，萝藦的果实也就得了这个好玩有趣的名字。

萝藦的果实未成熟前，外果皮青色，果瓢乳白色。捏开果皮后，未成熟的种子如一条白绒横贯其中。在部分地区，人们有采食萝藦的嫩果的习惯。认为它入口鲜嫩，有着瓜果般的清香。一些大胆的孩子总会跃跃欲试，摘下青嫩的果实，舔食里面的柔嫩清甜的未熟种子。然而，夹竹桃科植物大都是有剧毒的，萝藦也不例外，切记不要食用。

万物凋零的冬季到来时，萝藦的果实逐渐枯黄干裂，看似生机不复。然而，藏在果实中的种子，此刻已完全成熟。只待果实开裂，一丛丛丝光柔亮的种子，就纷纷从果实中钻出，展开羽绒般的绢质种毛，借助着风力，如同一个个降落伞飞往四面八方。落地的种子只需静待时机，便会萌发获得新生。而那些残破的空壳，依旧挂在枯藤上随着寒风摆动。种子飞走后的干壳内，只剩下一根中轴，显得分外落寞。这些枯黄的空壳，像是人们用葫芦制成的瓢，所以，就连萝藦的空壳，也有了老鸱瓢、墙瓢、雀瓢这些生动的名字。

就这样，萝藦的种子跨越了上古，在时光流转中飞舞了千年。它曾被古人放入衣物之中代替棉絮，给严寒冬日带来温暖。又曾是孩子们手中的玩具，给孩童留下笑语欢声。一旦它从碧空落地生根，又会生成攀附而上的藤蔓，化成一株平凡的人间草木。■

古代的非常“奶爸”

撰文 / 南朝游侠

据《资治通鉴》记载，唐武德九年六月初四日（626年7月2日），皇帝李渊在宫内召见次子李世民。就在这一日清晨，世民率部杀死了哥哥李建成和四弟李元吉，并派亲信尉迟恭把父亲软禁起来，逼其立自己为太子。这就是中国历史上著名的玄武门之变。

李世民惴惴不安地进入父亲寝宫。这时，只听李渊长叹一声道：“这些日子以来，我几乎产生了投杼的疑惑。”所谓“投杼之惑”，指的是先秦著名儒家人物曾子的母亲，曾因听信多人谗言，以为曾子真的杀了人，于是抛下织布的梭子翻墙逃跑的故事。当谣言众多时，即使是对最亲近的人，也会动摇信心。

当然，李渊不可能不明白世民做了什么。这样说，一方面是在示弱，一方面又隐隐有些谴责的味道。

面对尴尬而紧张的父子关系，李世民突然作出一个惊人举动：他扑通一声跪在父亲面前，含住父亲的乳头，像婴儿般吸吮起来，边吸边泣不成声。

这时候，李世民已经28岁了！一个大男人，况且是一位文武双全、功业盖世的杰出男人，怎会做出如此“不忍直视”的举动？难道，他在装疯卖傻？

当然不可能。

男人也要“生产”和“哺乳”

玄武门之变后，李世民的一举一动至关重要。这不仅关系到父子间的亲情，还关系到，李渊是否会心甘情愿地把皇位传给自己？所以李世民的当务之急，是尽力修复濒临破裂的父子关系。跪吮父乳的举动，无疑是要唤醒父子间的亲密回忆。

不过按照常理，人是吸吮母乳长大的。而李世民面对的却是父亲。只有一个可能才解释得通，

那就是在李世民的婴儿时期，李渊应该做过哺乳儿子的举动，或者说，是一种哺乳婴儿的仪式。

不过男人明明没有哺乳功能，为何要装模作样做出哺乳的样子？即使遍翻正史，恐怕也很难找到这类问题的答案。反倒是唐人关于周边少数民族的一些记载里，隐藏着历史的蛛丝马迹。

宋代周去非《岭外代答》引唐房千里《异物志》道：“獠妇生子即出，夫惫卧，如乳妇，不谨则病，其妻乃无苦。”还有一条，是《太平广记》引唐人尉迟枢《南楚新闻》的记载：“南方有獠妇，生子便起，其夫卧床褥，饮食皆如乳妇。稍不卫护，其孕妇疾皆生焉。……又云：越俗其妻或诞子，经三日便澡身于溪河，返，具糜以餉婿。婿拥裘抱雏，坐于寝榻，称为产翁。其颠倒有如此！”明明是妻子生产，丈夫却假装是自己生产，而且模仿乳妇哺乳婴儿的行动。而妻子，生完孩子就起床干活，还要像照顾产妇一样照顾丈夫。在今天看来，这种行为简直不可思议。

然而就是这样看似荒唐颠倒的习俗，却一直存在于历史中。比如到了近现代，贵州咸宁一带的仡佬族，广西、江西等一些地区，还保留着“产翁”习俗。

“产翁”习俗不仅持续时间长，所涉及的地域还很广泛。比如两百多年前法国比利牛斯山克人，当婴儿出生后，丈夫就躺在床上佯装产妇，接受亲朋邻居的祝贺，而真正的产妇却出门从事劳动。北美的肖肖尼人待产时，丈夫也住进其母为其准备的僻静小屋，在小屋中独居五天，直到婴儿的脐带脱落。在这期间，他还得像月经期间的女子一样，遵守种种禁忌，不吃肉，不喝汤，只吃谷物，直到五天后才能起床沐浴。

无论是身处哪个国家哪个地方，“产翁”所做



的事，主要就是模仿产妇生育和哺乳。那么在
这些社会的价值体系中，生产和哺乳必然被视为非
常了不起的事。

在人类种族的传承上，这当然是至关重要的
事，不过在人类社会早期的母系时代，生育只被
认为是女人的功劳。英国社会学家马林诺夫斯基
在《两性社会学》中，提及大洋洲处于母系社会
的超卜连兹人的一种观念：“孩子的产生，多因母
族女魂将么小精灵送进母怀的缘故。”也就是说，
生孩子，没男人什么事儿。

在母系社会中，人们还不能完全认识到性交
与生育的关系，女性的生殖能力被认为是神秘而
强大的。于是人类社会曾普遍出现女阴和乳房崇
拜，前者代表产子能力，后者则是哺育能力。所

“产翁”习俗，直到近代还存在于南方部分少数
民族中。这是清代《黔省诸苗全图》中男人在家
坐月子的画面。丈夫抱着乳儿坐于屋内，而刚刚
产子的妻子，却要外出耕作，并措食以供丈夫食
用，以至于“日无暇刻”。

供图/早稻田大学图书馆

以面对男子假装产子和哺育的“产翁”现象，法
国学者沙尔·费勒克等不少社会学家和人类学家
认为，这种习俗大概发生于母系社会向父系社会
转变时期，它的出现说明，男子正在向女子争夺
成为生殖崇拜的对象。

这种说法，在中国的一则上古神话中，得到
了印证。

上古五帝时期，宇宙洪荒，人间生灵受苦不

已。于是天上的一位神鲧偷窃了天帝的息壤，用来堵塞洪水。息壤是一种可以随意增长的泥土，乃天帝的宝物。天帝发现这件事后，十分震怒，遂命令祝融在羽郊杀死了鲧。然而这个时候，奇迹发生了，死去的鲧的身体里，生出了一个婴儿，他就是日后的治水英雄大禹。这即是《山海经》等书中所载的“鲧复（腹）生禹”的故事。

一个男人，怎么可能生孩子？这个问题，连战国末年楚国的大诗人屈原也感到十分困惑，遂在《天问》中发问：“伯禹腹鲧，夫何以变化？”

重审这则神话，近现代学者有了合理的解释——传说中的鲧禹时代，正是中国历史上的父权制初期。所以鲧生禹的神话，很可能源于现实社会中男子模拟产妇生孩子的“产翁”习俗。

当社会向父系转变，子女不仅知道自己的生母，也能知道自己的生父。为了确定子女的父亲传承，男子模仿妻子生产和哺育，以直观的形式参与到子女的生育过程中来。它向世人彰显着父亲在生育子女上的地位，正如美国人类学家科恩所说，男人参与产翁活动，是为了与自己的孩子建立合法关系。从这个层面来看，“产翁”就不仅是一种父权的彰显，也有利于建立和确认“父亲”的社会观念。

从母系社会的“不知其父”，到通过“产翁”仪式来强化父子（女）纽带，意味着生命的遗传，要靠两性合作。从这个角度来看，可谓是人类文明史上的一大进步。

那些多乳、巨胸的男子

李渊是否曾像历史上的“产翁”一样，假装生产和坐月子，我们不得而知。但襁褓中的李世民，一定曾被父亲抱在怀里，吸吮父乳。所以当近三十年后，李世民再次做出这样的举动时，无疑能唤起父子间曾经亲密无间的美好回忆，从而最大可能地弥合父子间的关系。而从《资治通鉴》这寥寥几笔的记载中，我们也能够大致推测，至

少到唐初，中原地区还存在着“产翁制”遗俗。

不过学者阎爱民先生认为，到了李渊时代，与其说是“产翁”，不如叫做“乳翁”，因为“它的具体形式早已摆脱了那种装模作样的卧床假产方式，由产翁演化到了乳翁，强调丈夫在子女哺育中的乳子作用……这也是华夏汉族有异于周边少数民族产翁习俗的不同之处”。

有意思的是，曾经做过“乳翁”的李渊，恰好拥有不一样的乳房。在宋朝时编纂的《新唐书》、《太平御览》、《册府元龟》三部书中，都记载着一个事情——李渊有三乳。

从现代医学的眼光来看，这叫做多乳症，又称副乳症，属于先天性畸形中最常见的一种，在亚洲人中的发生率为1%~3%，其中男性发生几率远小于女性。也许李渊就属于其中一位？

不过即使情况属实，李渊也并未因此感到自卑，也从未想到过要去掩饰。相反，这个情况被记载到煌煌正史中。这说明在古人看来，多乳是一件荣耀的事。

在历史上，还有一位贤君圣主，也拥有类似症状，他就是周文王姬昌。《史记·周本纪》正义引《帝王世纪》中，这样描述姬昌的外形：“文王龙颜虎肩，身長十尺，胸有四乳。”比起李渊，还多出了一乳。

其实，无论是文王四乳还是李渊三乳，其真实性都值得怀疑。多乳的特征，与龙颜虎肩之类形容帝王的陈词滥调放在一起，可作为渲染帝王天生不凡的异象之一。而这种异象之所以被加之于伟大帝王的身上，很可能是出于乳房崇拜的观念。

显然，这种乳房崇拜，与“乳翁”习俗息息相关。阎爱民先生对此曾分析道，男子多乳、巨乳，“从父权的生殖崇拜观念来看，自然是比女子有更强大的哺育子女的能力”。关于男子的乳房崇拜，也不独中国才有。比如在塞浦路斯境内，就曾发现过既有胡子又裸露着巨乳的男神像。

不过值得注意的是，在政治人物身上，男子

多乳的特征，与龙颜虎肩之类形容帝王的陈词滥调放在一起
可作为渲染帝王天生不凡的异象之一

而这种异象

之所以被加之于伟大帝王的身上

很可能是出于乳房崇拜的观念

的乳房，已经从单纯的生殖崇拜，升级为一种政治隐喻。

关于这种政治隐喻，从南朝的一首民谣中也能清晰看出。天监七年（508年）冬，始兴王萧憺被梁武帝征召还朝。因为他有德于百姓，所以治下民众依依不舍，为他深情地写了一首赞歌：“始兴王，民之爹。赴人急，如水火。何时复来哺乳我？”男性哺乳的文学意向，很可能是受现实中“乳翁”习俗的影响。而在这里，哺乳子女变为了哺乳民众。因为在古时的百姓看来，地方官为父母官，即“民之爹”，若他们对百姓实施仁政，就类似父亲哺乳孩子一样。

作为君王的周文王和李渊，更被视作万民之父，所以他们的多乳，可谓“父性泛滥”，预示着哺育万民的强大能力，故被视作吉兆。而且乳房越多，似乎代表着能力越大。因为在中国历史上的地位和评价，四乳的周文王就比三乳的李渊更高。正如西汉刘安《淮南子》中的评价：“文王四乳，是谓大仁，天下所归，百姓所亲。”

这种乳房崇拜，在历史上也导演出各种悲喜剧，比如十六国时期鲜卑人建立的代国中，就发生了与乳房相关的一幕：

据《魏书》记载，烈帝拓跋翳槐病危之际，传下一道遗命——一定要迎立拓跋什翼犍继位，社稷才可安定。

什翼犍是翳槐的二弟，按照鲜卑人兄终弟及的传统，他有继位资格。不过在十年前，年仅九岁的什翼犍就被哥哥烈帝送到后赵，作为人质，以求两国和好。所以兄弟二人之间，应该没有太多接触机会。况且以什翼犍的年龄来说，此时也

未有何过人的政治表现。而翳槐留在代国的兄弟还有好几位，其中不乏贤者。所以，为何一定要迎立远在后赵的什翼犍？

《魏书》中给出的一个暗示是，什翼犍天生异象，“身長八尺，隆准龙顏，立发委地，卧则乳垂至席。”其它几个异象，都是史书形容帝王的常用词汇，唯独“乳垂至席”的巨乳特征，是什翼犍特有的。或许正是这种被古人视为大吉的异象，一定程度上影响了什翼犍的政治命运。

就这样，十九岁的什翼犍凭借“大胸”当上了代国国君。而在多年以后，他的孙子拓跋珪改“代”为“魏”，开创了北魏，这是南北朝时期的第一个北朝王朝。所以什翼犍的“巨乳”，可谓间接影响了中国历史的走向。

或许是史书中记载的多乳、巨乳名人不少，以至于后世不乏效仿之人。《元史》上就记载了这么一出——真定一位再普通不过的百姓刘驴儿，突然反了，原因是他有三个乳房，以为天生异象，于是就“顺应天命”，起来造反夺权。不过没有真才实学为依托，也没有家世地位来加持，仅靠三个乳房就想改变命运，这样的结局当然很惨。刘驴儿刚一造反，马上就事发被捕，落得个凌迟处死的下场。

到了刘驴儿生活的元代，“乳翁”习俗早已在中原销声匿迹，只有南方部分少数民族的“产翁”制度依旧延续下来。然而由“乳翁”发展而来的男子乳房崇拜，却没有消失。它早已失去了生殖崇拜的土壤，甚至连它最初的意义，后人也已模糊不清。但这不妨碍这种观念的惯性，依旧在历史中延续，在人心中盘踞，偶然还会掀起那么一点波澜。□

剥出蟹中鲜

撰文/韩韬 绘画/彭斯

近些年有种叫“秃黄油”的食物，追随者众多，红透半边天。我第一次跟别人学着用这个词儿，大概是2011年。在古时典籍里，并没有这个词，据说是苏中方言。它的极品搭档，原本只是食物里的一介布衣——白米饭，搭配出一碗“秃黄油拌饭”，就成了迷倒人的尤物，可见其实力。“秃黄油”倒底是怎样一种存在呢？

中国人爱蟹，蟹有各种风趣的别号，唐人卢纯说“四方之味，当许含黄伯第一”，“含黄伯”即指应季的肥蟹。至于这个名字看中的，乃是蟹膏与蟹黄。明代浙江青田人刘伯温最喜欢吃“蟹黄兜子”：取大熟蟹三十只，将其中的蟹黄和蟹肉剥出，同细切的生猪肉、香油炒的鸭蛋一起调制成馅，包成“兜子”蒸食。少了蟹黄的香气就不美，因而叫“蟹黄兜子”。

外国人不会对蟹黄情有独钟，美国人对待当地特产“珍宝蟹”就是一例，在工厂里一刀劈开蟹肚，剝出两块核桃大的蟹肉，包装出厂，而其他部分全部扔进挤压机，出来的碎肉制成蟹酱，为海鲜菜做调味料，壳粉则成为饲料，美其名曰物尽其用。

这大约是因为剥蟹是个挑战。民国时期，大户人家常有吃蟹比赛，每到季节，几家的小姐坐在一处，仗着吃蟹工具——“蟹八件”，个个大显神通，剥出蟹粉后，将剩下的蟹壳又拼回，上戥子一约，轻者获胜，这似乎算得上吃的雅趣之一。

其实，大多数人都不知道，古时，蟹是不太讲究自剥的。上席面的螃蟹通常都要拆成“蟹粉”，并制成各类“蟹粉”菜。一只蟹剥空，连黄带肉就是一碗蟹粉，也有不见一丝蟹肉的纯蟹黄。不自剥原因无非有二：一是他人代剥，耗费一些人工，才显得是一种享受，此乃人类通病。二是亲自上手剥蟹吃蟹，不能算体面，大多都是女眷间比赛谁的手巧，甚至有闺房之乐的嫌疑。

况且剥蟹粉，还能救荒——“蟹饥荒”。一旦过了七八九三个月，就要挨上大半年没有蟹的日子。人们应对的办法就是——存蟹防饥。这事儿自周朝就有了，所谓“青州之蟹胥”。捕得当季的海蟹，用清水洗净，去了蟹壳和秽物，捣碎发酵，加盐入坛，待发酵成熟，上面黄澄澄、红灿灿，盖着一层厚厚的蟹油，香气醉人，最宜粥饭。

这是海蟹，还有更美味的河蟹。方法又不同：在炸好的猪板油内下盐与剥好的蟹粉，使蟹粉与猪油融在一处，不时兜底翻动，沸过之后放入罐中，猪油高过蟹粉寸许，放冷后密封存于阴凉处，经年不坏。这其中高级些的，就是所谓的“秃黄油”。

在《吴方言字典》里，“秃”字的解释是“都”，比如在《沪语便读·白鼻头猫》里有“某处乡下有一个女人，生来极其懒朴，样样事体，秃要靠男人去做。”按照这个意思，秃黄油即是“都是黄的蟹油”了，自然是用黄满膏肥的公蟹与母蟹，剔出黄来，绝无一丝肉。另添高汤、黄酒焖制，实在不只是“存蟹防饥”的作用。到这里已经闹明白了，高大上的秃黄油，其实就是江南人的“家常蟹油”，很早就有了，产蟹的地方家里通常都会存一罐，不稀奇，却极美味。

有人将这种美物的做法，冠之“青楼菜”的出处。我们很少去外家体会温暖的人，无法想象。只知道深冬，江南湿冷。若得吃一碗阳春面当点心，加一勺秃黄油，其中滋味，又岂仅仅是“清水变鸡汤”呢？

再说这剥蟹粉、刮蟹黄的事儿，其中有什么诀窍吗？第一就是要趁热，蟹放冷了肉与壳容易粘连，再剥的话，肉一到牵扯就易碎，样貌不佳。第二有点儿取巧，一般店铺里，剥蟹不会现煮现剥，这属于不必要的耗费。另外总让员工烫手，也有些不仁道。于是在煮蟹的时候，就会往水里加入适量香醋。蟹壳受了醋的影响，与肉相贴的那层薄膜就会软化

脱落。即使冷了之后，肉仍然易剥，且很少腥味。

此外，剥蟹都是分开剥的，公蟹放一边、母蟹放一边。蟹黄是蟹黄，蟹膏是蟹膏，蟹肉是蟹肉。有的更精细一些的，蟹腿肉、蟹螯肉、蟹身上的肉也要分开，又可以各自成菜。

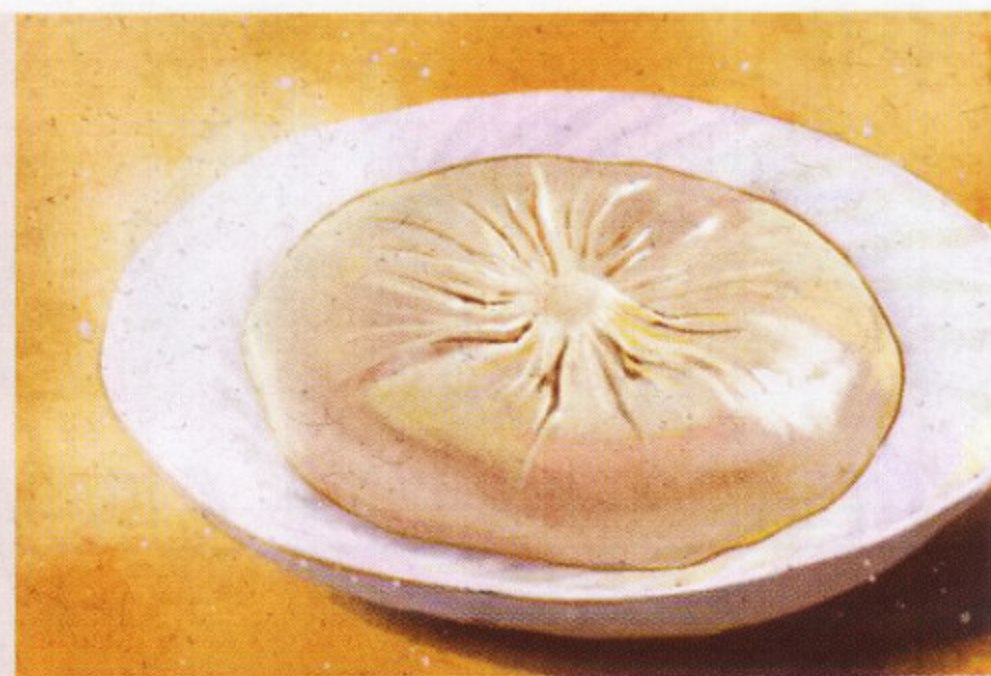
精华蟹黄可做点心，也可做菜，最为人熟知的是扬州包子，靠收口（形象地称为鱼嘴）和褶皱（对应称为波浪）区分，蟹黄包子的鱼嘴和波

浪是成双成对的。但说到蟹粉包里的最佳，当属“靖江蟹黄包子”，美食家赵珩、蔡澜先生都对它赞赏有加。现在很多蟹黄包子专在封口处放一块小蟹黄，以示独特，实则品斯下矣。

现代人惫懒，吃起螃蟹，常常只有一个“蒸”法，拆吃时又不仔细，实在是辜负了中国人两千七八百年的吃蟹史，难怪“秃黄油”食风一起，就所向披靡。□

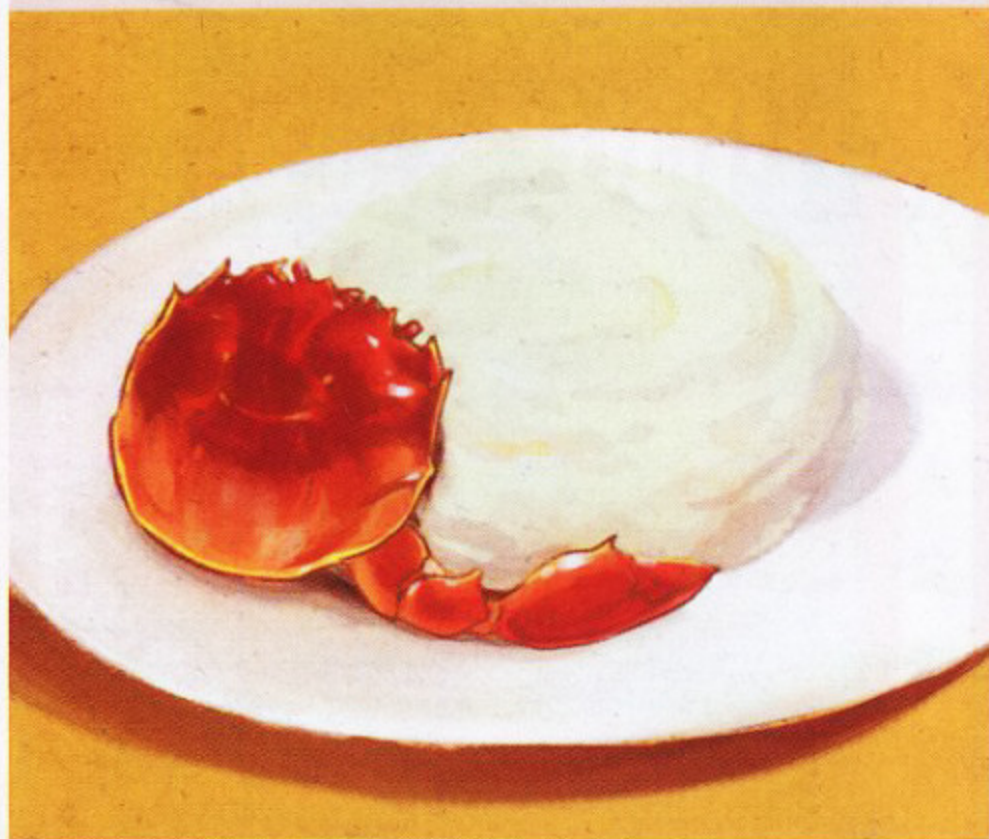
传统取蟹黄与拆蟹粉

螃蟹好吃，但食蟹却不方便。过去讲究的人家，都是命人将蟹中的蟹黄、蟹膏和蟹肉拆取下来，再做成各种蟹粉美味来吃。梭子蟹与大闸蟹的拆法基本相同，要先将蟹捆绑或翻转后蒸熟，再揭盖挖黄和剔取蟹肉，蟹腿、蟹钳中的肉则用签子剔出，这样得到的就是全蟹粉了。与想象不太一样的，传统上拆蟹粉，只用简单的工具（勺与签子），即可高效完成。



靖江汤包

江苏靖江特色传统名点靖江汤包，以皮薄如纸，外形饱满著称。硕大的包子所包的馅料，又是宝贵的蟹黄和新鲜的蟹肉，佐以原味鸡汤，已十分诱人。而它的吃法也奇，需要“轻轻提，快快移，先开窗，后喝汤”，这样的蟹粉小吃，被赞为一绝。



芙蓉蟹

芙蓉蟹是粤菜里的名菜，以蟹粉为主料，蛋清为辅料，佐以高汤、米醋一齐炒熟，蓬松的一大盘，鲜香扑面。蟹肉白皙，状如芙蓉，带着浓郁的蟹味，将蟹粉的鲜美全部发挥了出来。

酿蟹斗

粉从蟹中来，还回蟹中去。以螃蟹壳为容器，酿入新鲜蟹粉和猪肉混合成馅料，上面以一层打发的蛋清糊封口，经过调味蒸制后，再在上面摆放一朵白萝卜雕刻的菊花，用浓鸡汤煨过，来比拟蟹黄。这样摆上盘，宛如螃蟹刚刚揭开盖子一样。十分过瘾。

2019 会员招募

2019 年杂志会员礼品

续订《中华遗产》杂志
每月免费快递邮寄
还将获赠“寻象荆楚”台历
礼品赠送截止时间：2018年12月31日



杂志会员价

《中国国家地理》

《中华遗产》

《博物》



《中国国家地理》+《博物》

《中国国家地理》+《中华遗产》

《中国国家地理》+《中华遗产》+《博物》

1年
(2019)

360元

360元

180元

480元
(原价540元)

640元
(原价720元)

810元
(原价900元)

3年
(2019—2021年)

980元
(原价1080元)

980元
(原价1080元)

510元
(原价540元)

注意

杂志社接到读者反映：有不法商贩电话推销本刊，在支付刊款后却收不到书刊，造成财产损失。故此提醒读者，请到杂志社认证发行渠道购买，或致电杂志社服务热线 4006-521-360 确认。

付款方式

方式一：网购（支付宝/网银/微信）

1. 地理商城 <http://store.dili360.com>

2. 淘宝旗舰店 <http://zhongguoguojiadili.tmall.com>

3. 中国国家地理微店 <https://h5.youzan.com/v2/tag/sqa8z452>

方式二：银行转账

账号：110060210018170104758

开户行：交通银行北京分行亚运村支行 开户名：北京翰林英华文化传媒有限公司

为便于我们更好地为您服务，请把转账凭证及收件人的联系方式和所购产品信息一起传真至 010-64859755

方式三：邮政商务汇款

商户客户号：111310100

商户客户名称：

北京翰林英华文化传媒有限公司



手机淘宝扫描



微信扫描

中国国家地理《第三极》特刊

青藏高原被称为“地球第三极”，因为它如同南北极一样遥远、辽阔、壮丽。此特刊是《中国国家地理》编辑部倾心打造，集结了近10位院士、20多位专家以及众多优秀摄影师和作者老师的智慧结晶，用308页的篇幅通过“九个极致”的角度全新解读了“地球第三极”，全面展现了青藏高原的极致之美。

售价：48元/本



杂志惠

因杂志而生，为你而活
www.zazhihui.net

全年典藏

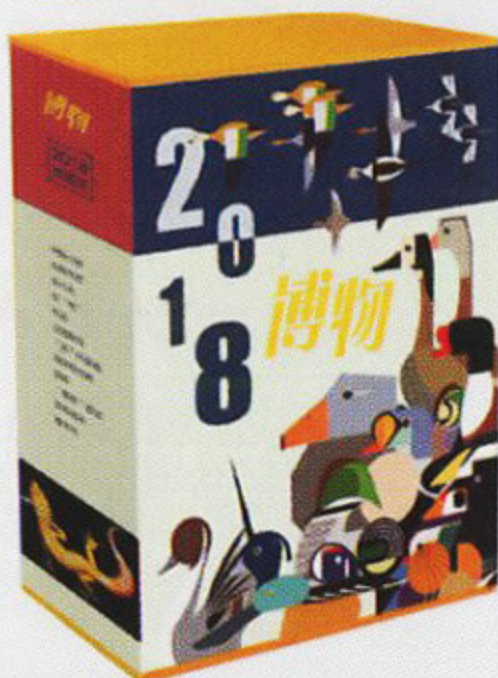
《中国国家地理杂志 2018 年典藏》
(盒装 12 册)



- 第 01 期广西专辑(上) 第 02 期广西专辑(下)
第 03 期夜海幻影 第 04 期罗梭江
第 05 期花粉过敏
第 06 期深裂谷 漏斗群 悬崖村
第 07 期东非盐湖 第 08 期南海探秘
第 09 期容美土司王国
第 10 期大横断
第 11 期“致远”舰水下考古……

定价 ※ 360 元 / 套

《博物杂志 2018 年典藏》
(盒装 12 册)



- 第 01 期中国小猫 第 02 期奇葩年货
第 03 期蚂蚁 第 04 期美丽鸭世界
第 05 期吃花 第 06 期辽西古生物
第 07 期瓜风夏语 第 08 期海洋微世界
第 09 期动物追踪 第 10 期螃蟹
第 11 期别有洞天 第 12 期融来了

定价 ※ 180 元 / 套

《中华遗产杂志 2018 年典藏》
(盒装 12 册)



- 第 01 期节气与美食
第 02 期 一年四季都是年 第 03 期丝绸之路
第 04 期修仙记 第 05 期后宫 第 06 期公堂
第 07 期中国纸 第 08 期中国式婚礼
第 09 期最中国的地名 专辑(上)
第 10 期最中国的地名 专辑(下)
第 11 期兵器 第 12 期乐器

定价 ※ 360 元 / 套

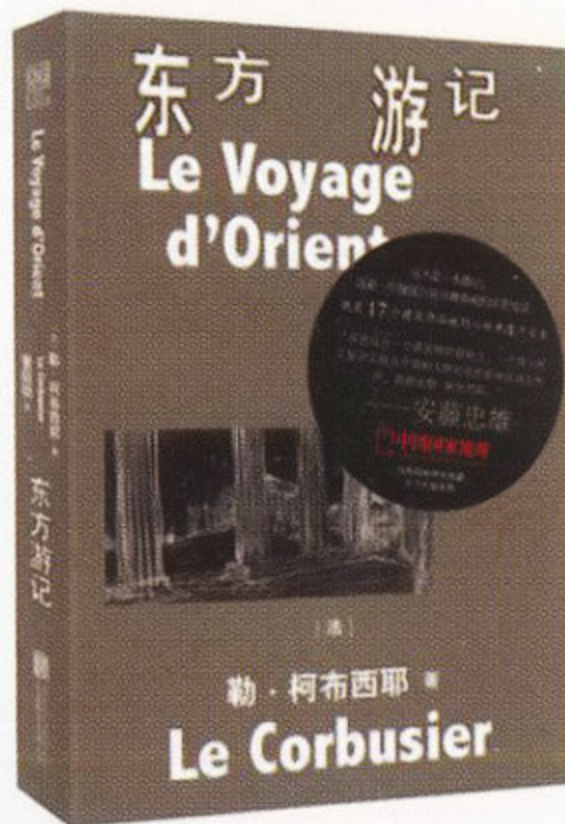
《东方游记》

世界最伟大的建筑师之一勒·柯布西耶经典作品全新再版。这不是一本游记，这是一位建筑巨匠自我养成的珍贵实录。全书贯穿了他对古典精神、东方艺术和生活之美的现场体验和深邃思索。

[法] 勒·柯布西耶 / 著 管筱明 / 译

装帧 ※ 32 开 ○ 精装 ○ 256 页 插画 ※ 32 幅

定价 ※ 58.00 元 会员价 ※ 44.00 元



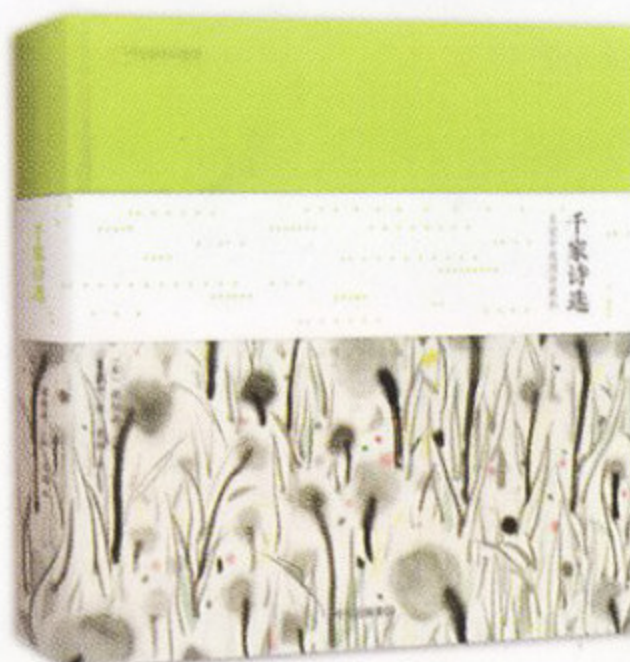
《千家诗选：吴冠中插图珍藏版》

经典蒙学诗歌选本，隽句晓畅，四时成诵。“中西合璧”绘画大师吴冠中，形意并重，气韵简远。中国国家地理“诗画系列”第六本，在吴冠中的水墨色泽中，感受千家名篇的四时流转。

[宋] 谢枋得 [明] 王相 / 编 吴冠中 / 绘 萧桓 / 注

装帧 ※ 12 开 ○ 精装 ○ 192 页

定价 ※ 88.00 元 会员价 ※ 66.00 元



《我的巴黎：18 位名人眼中的浪漫之都》

这座“光之城”，拥有歇斯底里的美丽。它是一席流动的盛宴，也是艺术家心中的缪斯。18 位特殊“巴黎人”的动情讲述，146 幅精美城市摄影作品，这就是生活在巴黎的浪漫美学。

[意] 亚丽桑德拉·马坦萨 / 著 李薇濛 / 译

装帧 ※ 16 开 ○ 平装 ○ 248 页

定价 ※ 78.00 元 会员价 ※ 62.00 元



《风物中国志·震泽》

这是一本关于苏州市吴江区震泽镇的图文著作。它系统地梳理了震泽的历史、地理、经济产业、宗教文化、古代建筑、特色物产，从多个角度展示了震泽作为“蚕丝小镇”的林林总总。

主编 ※ 王砚 于威达

装帧 ※ 16 开 ○ 精装 ○ 184 页

定价 ※ 58.00 元 会员价 ※ 46.00 元

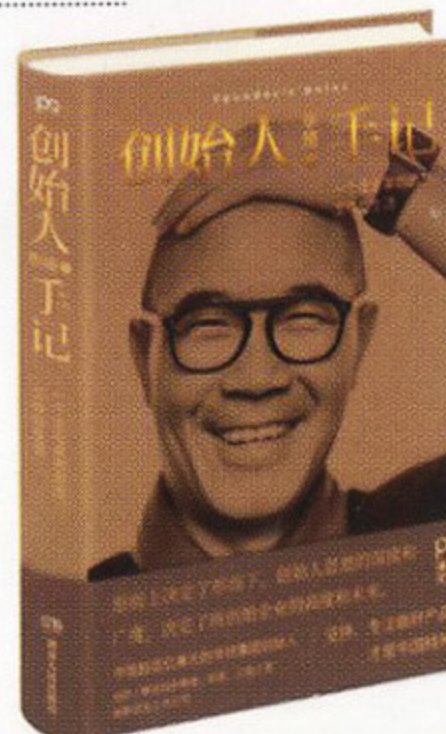


《创始人手记——一个企业家的思想、工作和生活》

为携程、如家、华住这三家百亿美元级企业的创办人 / 联合创办人季琦的随笔集，全书分为“天”“地”“人”三个部分。这本书可以让读者了解具有代表性的中国 60 后企业家的不同面向，既能从季琦的成功经验中获取养分，也能从他的人生哲学和生活美学里汲取能量。

作者 ※ 季琦 装帧 ※ 32 开 ○ 精装 ○ 278 页

定价 / 会员价 ※ 48.00 元





战国
动物纹青铜牌饰

茂县羌族博物馆 藏